

UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

FACULTAD DE ARQUITECTURA

CARRERA DE ARQUITECTURA

CENTRO CINEMATOGRAFICO DE LIMA

PARA OPTAR POR EL TITULO DE ARQUITECTO

PROYECTO PRESENTADO POR

GIOVANNI SCHETTINI CANEPA

Lima, Septiembre de 2005

INDICE

INTRODUCCION	1
--------------	---

CAPITULO I. *METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACION*

1.1	Metodología general	3
1.1.1	<i>Definición del Tema</i>	3
1.1.2	<i>Problemáticas</i>	5
	• <i>Problemática General</i>	5
	• <i>Problemática específica</i>	5
1.1.3	<i>Justificación</i>	6
1.1.4	<i>Objetivos</i>	6
	• <i>Objetivo General</i>	6
	• <i>Objetivos Específicos</i>	7
1.2	Metodología Específica	8
1.2.1	<i>Tareas</i>	8

CAPITULO II. *LA HISTORIA DEL CINE*

2.1	Los inicios del cine	(1893 – 1903)	9
2.2	Desarrollo del Cine Clásico		
	de Hollywood	(1908 – 1927)	14
2.3	Desarrollo del Cine Clásico		
	de Hollywood	(Después del sonido)	18
2.4	Cine Europeo más resaltante		23
2.4.1	<i>El Expresionismo alemán</i>	(1916 – 1927)	23

2.4.2	<i>El Impresionismo</i>		
	<i>y Surrealismo francés</i>	(1919 – 1930)	29
2.4.3	<i>El Neorrealismo Italiano</i>	(1942 – 1951)	32
2.8	Cine Latinoamericano	(1896 – 1999)	34

CAPITULO III. EL CINE EN EL PERU

3.1	El periodo mudo		38
3.2	La llegada del Sonoro		41
3.3	Tres décadas en el desierto		47
	3.3.1 <i>La década de los 40</i>		47
	3.3.2 <i>La década de los 50</i>		48
	3.3.3 <i>La década de los 60</i>		50
3.4	La ley del Cine		53
3.5	La enseñanza del cine		59
3.6	El largometraje en los 80		61
3.7	La década de los 90		63
	3.7.1 <i>La nueva Ley de Cinematografía Peruana 26370</i>		
	<i>y el CONACINE</i>		67
	3.7.2 <i>Acciones del CONACINE</i>		70

CAPITULO IV. ANALISIS DEL ENTORNO URBANO

CONFLICTO I: URBANO

4.1	Análisis de la población y su entorno		71
	4.1.1 <i>Unidades de análisis</i>		71
	4.1.2 <i>Características urbanas</i>		73

4.1.3	<i>Lineamientos generales de ordenamiento urbano</i>	74
4.1.4	<i>Impactos y riesgos</i>	79
	• Asentamientos humanos	79
	• Actividades industriales, de comercio y de servicio.	80
	• Clubes privados y centros de recreación	80
4.2	Análisis del Sistema Vial	81
4.2.1	<i>Red vial actual</i>	81
4.2.2	<i>Impactos</i>	84
4.2.3	<i>Propuesta del nuevo sistema vial</i>	86
<u>CONFLICTO II: ECOLOGICO</u>		
4.3	Los Pantanos de Villa	89
4.3.1	<i>Aspectos generales</i>	89
4.3.2	<i>Características Generales</i>	90
4.3.3	<i>Historia y evolución Urbana</i>	95
4.3.4	<i>Importancia Económica y Social</i>	101
4.3.5	<i>Hábitats y Biodiversidad</i>	105
<u>CONFLICTO III: POLITICO</u>		
4.4	Análisis de la Fábrica Luchetti	107
4.4.1	<i>Proyecto Inicial</i>	107
4.4.2	<i>Problemática y situación actual</i>	107
	• Origen del conflicto	107
	• Análisis del conflicto	113
	• Escenarios del conflicto	118
4.4.3	<i>Soluciones del Conflicto</i>	127

CAPITULO V. ANALISIS DEL TERRENO

5.1	Características del terreno	130
5.2	Planos Ubicación	133
5.3	Fotografía Aérea	134
5.4	Dimensiones y Topografía	135
5.4.1	Dimensiones	135
5.4.2	Topografía	136
5.5	Razones para la elección del terreno	136
5.6	Clima	137
5.7	Accesibilidad	139
5.8	Reglamentación, Zonificación y Usos de Suelo	140
5.9	Archivo Fotográfico	146
5.9.1	<i>Fotos Terreno</i>	146
5.9.2	<i>Fotos A.A.H.H.</i>	148
5.9.3	<i>Fotos Pantano Villa</i>	150
5.9.4	<i>Fotos Valles y Fábricas Colindantes</i>	151

CAPITULO VI. PAISAJISMO

6.1	Las cinco operaciones	153
6.1.1	<i>Reciprocidad</i>	155
6.1.2	<i>Materialidad</i>	156
6.1.3	<i>Limite</i>	157
6.1.4	<i>Inserción</i>	159
6.1.5	<i>Infraestructura</i>	160
6.2	Conclusiones	161

CAPITULO VII. *PROYECTOS REFRENCIALES*

7.1	Escuelas Nacionales de Cine	163
7.1.1	<i>Instituto de Ciencias de la Comunicación Charles Chaplin</i>	163
	• <i>Ubicación</i>	164
	• <i>Plan de estudios</i>	165
	• <i>Instalaciones y equipamiento</i>	167
7.1.2	<i>Escuela de Cine de Lima</i>	168
	• <i>Ubicación</i>	169
	• <i>Instalaciones y equipamiento</i>	169
7.1.3	<i>Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima</i>	170
	• <i>Ubicación</i>	172
	• <i>Plan de estudios</i>	172
	• <i>Instalaciones y equipamiento</i>	180
7.1.4	<i>Conclusiones</i>	185
7.2	Escuelas Internacionales de Cine	188
7.2.1	<i>Escuela de Cine y Audiovisuales de Madrid (ECAM)</i>	188
	• <i>Plan de estudios</i>	189
	• <i>Instalaciones y equipamiento</i>	193
7.2.2	<i>Escuela de Cine de Argentina (Centro de Investigación Cinematográfica – CIC)</i>	198
	• <i>Plan de estudios</i>	199
	• <i>Instalaciones y equipamiento</i>	203
7.2.3	<i>Nou Prodig</i>	207

• <i>Planes de estudios</i>	208
• <i>Análisis de plantas</i>	209
7.2.4 <i>Conclusiones</i>	211
7.3 Centros Cinematográficos y de Medios Visuales	212
7.3.1 <i>THE CINE: centro fílmico experimental</i>	212
• <i>Análisis del proyecto</i>	214
7.3.2 <i>Centro Mediático Lume</i>	220
• <i>Análisis del proyecto</i>	222
7.3.3 <i>Conclusiones</i>	226

CAPITULO VIII. PROCESO DE DISEÑO

8.1 Rationale (análisis del lugar)	229
8.2 Conceptos Básicos	230
8.2.1 Primeras Ideas	230
8.2.2 Primera Aproximación	231
8.2.3 Segunda Aproximación	235
8.2.4 Resultado Final	239
8.3 Justificación de áreas	243
8.4 Programa de áreas	253
8.5 Arquitectura	257
8.5.1 Relación de Láminas	257
8.5.2 Láminas	258
• P – 01 Perspectivas	258
• U – 01 Localización y Ubicación	259
• U – 02 Plot Plan	260

• U – 03	Plataformas	261
• U – 04	Trazado	262
• U – 05	Trazado	263
• A – 01	Planta General Nivel -3.00m.	264
• A – 02	Planta General Nivel +/- 0.00m.	265
• A – 03	Planta de Techos	266
• A – 04	Planta Sector 1 Nivel -3.00m.	267
• A – 05	Planta Sector 1 Nivel +/- 0.00m.	268
• A – 06	Planta Sector 1 Nivel +2.60m.	269
• A – 07	Elevaciones Sector 1	270
• A – 08	Cortes Sector 1	271
• A – 09	Planta Sector 2 Nivel -3.00m.	272
• A – 10	Elevaciones Sector 2	273
• A – 11	Cortes Sector 2	274
• A – 12	Planta Sector Escuela Nivel -3.00m.	275
• A – 13	Planta Sector Escuela Nivel +/-0.00m. y +2.60m.	276
• A – 14	Cortes	277
• A – 15	Cortes	278
• A – 16	Planta Sector Serv. Compl. Nivel -3.00m.	279
• A – 17	Planta Sector Serv. Compl. Nivel +/- 0.00m. y +2.45	280
• A – 18	Cortes	281
• A – 19	Cortes	282
• A -20	Planta Sector Set Filmación Nivel -3.00 m.	283

• A -21	Cortes	284
• A – 22	Cortes	285
• A -23	Desarrollo de Cine	286
• A – 24	Desarrollo de Cine	287
• A – 25	Desarrollo de Cine	288
• A – 26	Desarrollo de Cine	289
• A – 27	Desarrollo de Escalera 1	290
• A – 28	Desarrollo de Escalera 2	291
• A – 29	Desarrollo de S.S.H.H. 1	292
• A – 30	Desarrollo de S.S.H.H. 2	293
• A – 31	Desarrollo de Puertas	294
• A – 32	Desarrollo de Ventanas	295
• A – 33	Cuadro de Acabados	296
• E – 01	Estructuras	297
• E – 02	Estructuras	298
• E – 03	Estructuras	299
• IS – 01	Instalaciones Sanitarias	300
• IS – 02	Instalaciones Sanitarias	301
• IE – 01	Instalaciones Eléctricas	302
• IE – 02	Instalaciones Eléctricas	303

ANEXO 1. PLANOS FABRICA LUCHETTI 304

• P – 01	Pisos Primera Planta	305
• P – 02	Pisos Segunda Planta	306
• E – 01	Edificio Molino Vistas	307

• E – 02	Edificio de Servicios Vistas	308
• D – 01	Detalle Zócalo Muros Cortina	309
ANEXO 2. PLANO TOPOGRAFICO IGN		310
•	Plano Topográfico Sector Villa	311
CONCLUSIONES GENERALES		312
BIBLIOGRAFIA		314

INTRODUCCION

La Industria Cinematográfica ha jugado un rol bastante importante en la sociedad limeña desde finales del siglo XVII y en la actualidad se ve envuelta en una crisis insuperable hasta que no sea tomada en serio y con profesionalismo.

Este Proyecto de Tesis consiste en realizar un Centro Cinematográfico ubicado en un punto focal importante de la ciudad que presente conflictos de todo tipo y que mediante el planteamiento de soluciones coherentes se nutra hasta lograr producir un centro basado en la realidad y circunstancias del entorno y del país.

Durante muchos años la producción cinematográfica en Lima ha sido vista más que nada como un pasatiempo, pero el interés por parte de jóvenes emprendedores y del público entusiasta en formar un cine nacional que pueda competir con muchos de Latinoamérica e inclusive del resto del mundo, ha hecho que centros pequeños traten de difundir este arte. Lamentablemente las posibilidades económicas de estas instituciones no han sido las suficientes

para poder agrupar en un mismo lugar una cierta cantidad de requisitos para el mejor desenvolvimiento de los interesados.

Por otro lado, la ausencia de una institución que promueva y respalde de manera constante, además de representar al Cine peruano ante cualquier eventualidad, es uno de los problemas más importantes por resolver.

Mediante este proyecto de tesis, se va a solucionar la realidad del Cine peruano, aportando con un lugar específicamente ambientado y diseñado para la enseñanza, la realización y la difusión del mismo, ubicado en un lugar estratégico y reconocido mundialmente por motivos relacionados a la realidad política, social y económica del país.

A lo largo del presente documento se analizarán temas vinculados al Cine y al emplazamiento del Centro Cinematográfico a diseñar. Primero se trata de dar un enfoque hacia un cine mundial y cómo ha evolucionado a lo largo de la historia; luego, teniendo una base sobre la evolución del cine, se analiza la historia del cine peruano y se observa la posición que tuvo y tiene con relación al mundial; pasando hacia el punto del terreno, se analizan los conflictos que este posee y otorga al Centro de manera minuciosa para entender el entorno inmediato y qué relación existe entre los espacios que lo rodean; luego, se trata de dar una visión paisajista, ya que el terreno se encuentra en medio de un ambiente natural – ecológico, para poder tener una idea de cuál es la relación entre arquitectura y paisaje; y por último se analizan proyectos referenciales para obtener ideas y conceptos que favorezcan al diseño arquitectónico.

CAPITULO I. Metodología de la Investigación

1.1 METODOLOGIA GENERAL

- **Definición del Tema**

Para poder denominar Centro Cinematográfico a alguna institución se necesita de espacios adecuados para la enseñanza, la realización y la difusión del Cine como un séptimo arte y no como una simple afición. Lamentablemente, en nuestro país no existe ningún centro que cumpla dichas características.

Lo más cercano a lo mencionado anteriormente son las Escuelas de Cine y no son más que unos simples Institutos que no cumplen con una infraestructura adecuada para la enseñanza teórica y práctica de las ciencias cinematográficas. No van mas allá de una casona antigua en pleno centro de Miraflores o San Isidro que haya sido remodelada continuamente para adaptarse a algunas de las necesidades de este arte. Existen facultades de Ciencias de la Comunicación en muchas universidades prestigiosas del país que tratan de abarcar el tema cinematográfico de la mejor manera pero lamentablemente no es lo que muchos jóvenes buscan, y entusiasmados son dirigidos por un sendero que no llena sus expectativas.

La idea es alcanzar a desarrollar un lugar que brinde instalaciones y equipos necesarios y adecuados para que alumnos, cineastas, fanáticos e inversionistas interesados en esta carrera tan poco explotada en nuestro país, puedan adquirir lo que buscan sin envidiar instalaciones extranjeras. Esto quiere decir que la especialización será parte de este centro y guiará al participante a elegir una respectiva ciencia cinematográfica. Las divisiones cinematográficas que se desarrollarán en este centro son las de dirección, producción, guión, dirección artística, cinefotografía, sonido y edición. Todas con el simple objetivo de generar profesionales competentes en el ámbito cinematográfico latinoamericano y mundial.

El Centro, será además de un lugar de enseñanza teórica y práctica, un lugar interactivo; donde muchas personas interesadas y pasajeras podrán participar de una forma indirecta en la formación de los alumnos. La idea principal es que el edificio este ubicado en un lugar estratégico que brinde posibilidades de interactuar con personas ajenas a la enseñanza, con exteriores y paisajes interesantes, además de sentir el pesar político del país para así formar una identidad cinematográfica basada en la cruda realidad que los rodea.

Se incluirán servicios complementarios para promover en cine nacional mediante lugares interesantes para su difusión. Esto implica una adaptación al medio urbano y ecológico en que se rodea el terreno para así no alterar más la relación ya existente con el entorno. El lugar elegido para este Centro Cinematográfico es en los alrededores de la Fábrica Luchetti, incluyéndola, ubicada en los Pantanos de Villa – Chorrillos.

- **Problemáticas**

Problemática General:

- Crisis económica, social, cultural, ecológica y política en el Perú.
- Ausencia de un local institucional que promueva las ciencias cinematográficas de una manera seria y profesional.
- Poco interés en apoyar la producción cinematográfica.
- Falta de profesionales para alcanzar un nivel reconocido en el tema.
- Falta de apoyo a los cineastas peruanos en el extranjero por parte de una institución o centro educacional importante.
- Falta de equipamiento e infraestructura.
- Conflictos políticos, ecológicos y urbanos en el entorno del terreno.

Problemática Específica:

- ¿Existen lugares o instituciones educativas con infraestructura y equipamiento adecuado?
- ¿Es importante dar respaldo internacionalmente a los cineastas en el extranjero?
- ¿Habrán cineastas interesados en ser docentes para una escuela de cine?
- ¿Será necesaria la inversión para la cantidad de alumnos interesados?
- ¿Cuál es el lugar para la ubicación de esta escuela teniendo en cuenta una ubicación estratégica para favorecer a los estudiantes?
- ¿Cuáles son las normas de diseño específicas para la creación de una escuela de cine?
- ¿Cuáles son los equipos necesarios y cuales son sus dimensiones?
- ¿Cómo se resuelven los conflictos presentes en el entorno del terreno

- **Justificación**

Lo interesante de este tema a proyectar es el tratar de resolver la mayor cantidad de problemas posibles que enfrenta la sociedad peruana en la actualidad. Lo que se esta buscando con el Centro Cinematográfico es brindar una formación basada en la realidad del país para así obtener una identidad cinematográfica y poder de esta manera competir con países latinoamericanos como Chile, Argentina, México, Brasil, Uruguay y Venezuela. Menciono estos países por ser los más destacados cinematográficamente hablando dentro de una comunidad latinoamericana que se ha ocupado durante muchos años en expresar lo que sucede con respecto a la política, sociedad y economía de sus territorios. Es muy alentador poder tomar como referencia estos países pero lamentablemente no se hace por la infraestructura ni espacios de sus instalaciones; sino por la forma y medios por como lograron ser reconocidos internacionalmente. Ejemplos de escuelas por su infraestructura y equipamiento se tiene a la Escuela de Cine de la Habana u otras ubicadas en Italia y España.

De esta manera, se podrá difundir el cine en el Perú de una manera interactiva y dinámica. La relación que se busca con el entorno complementará significativamente la enseñanza y se implementará un sistema nuevo de educación superior.

- **Objetivos**

Objetivos Generales:

- Proponer y desarrollar la creación de un proyecto arquitectónico destinado a un Centro Cinematográfico ubicado en un entorno con problemas sociales,

urbanos, políticos y ecológicos para que sean resueltos con propuestas interesantes e innovadoras, y de esta manera captar todas las sensaciones posibles para la obtención de una identidad cinematográfica tan buscada en nuestro país.

Objetivos Específicos:

- Crear un edificio que albergue todos los espacios y equipamiento necesario para la enseñanza, desarrollo y difusión de ciencias cinematográficas como una carrera completamente independiente a las ciencias de la comunicación.
- Analizar la situación actual del cine comercial e independiente en el Perú.
- Identificar cuales son las ciencias cinematográficas que se deben de proponer para la enseñanza especializada en la escuela.
- Introducir una propuesta interesante e innovadora que resuelva los conflictos del entorno.
- Captar los conflictos como elementos positivos para el proceso del diseño y de esta manera aportar nuevas soluciones.
- Investigar a profundidad proyectos referenciales extranjeros que de alguna manera cuenten con estos aspectos.
- Conocer la visión de los cineastas peruanos en actividad y de los alumnos de las instituciones peruanas.

1.2 METODOLOGIA ESPECIFICA

- **Tareas**

- Entrevista con cineastas y estudiantes de cine en el Perú y extranjero.
- Revisión de tesis, libros y revistas relacionadas al tema.
- Análisis de la zona a intervenir:
 - Levantamiento Fotográfico
 - Sistema de transporte
 - Planos Municipalidad
- Análisis del entorno inmediato al terreno elegido:
 - Conflictos Políticos
 - Conflictos Urbanos
 - Conflictos Ecológicos
- Análisis del tema a desarrollar:
 - Situación actual
 - Avanzar los objetivos
- Investigar sobre la historia del cine mundial y peruano.
- Analizar proyectos referenciales
- Averiguar sobre la historia de los Pantanos de Villa
- Conocer con exactitud el proyecto de la Fábrica Luchetti y cual es su situación política actual.

CAPITULO II. Historia del Cine

2.1 LOS INICIOS DEL CINE (1893 – 1903)

Debido a que las imágenes en movimiento se basan en fotogramas concretos que aparecen en una rápida secuencia, la invención de las películas no fue posible hasta que se desarrollaron nuevas tecnologías. La invención de la fotografía en 1826, promovió la ilusión del movimiento. Esto quiere decir que en teoría se pudo haber desarrollado imágenes en movimiento pero los equipos todavía no se prestaban para lograrlo. Las primeras fotografías requerían de prolongadas exposiciones para obtener una única imagen; lo cual hacía imposible que se puedan desarrollar imágenes fotografiadas en movimiento ya que estas requieren de 12 fotogramas o más por segundo.

En el siglo XIX se logró desarrollar exposiciones más rápidas, aproximadamente 1/25 segundo, pero solamente sobre placas de cristal. Este equipo no era útil para las películas ya que no existía un modo práctico de moverlas por la cámara o el proyector.

En 1879, Eadweard Muybridge, un fotógrafo americano, hizo una serie de fotografías de un caballo corriendo utilizando una serie de cámaras con película de placas de cristal y rápida exposición, pero estaba interesado sobre todo en congelar las fases de una acción y no en recrear el movimiento al proyectar las imágenes en sucesión.

En 1882, otro científico interesado en analizar el movimiento de los animales, el francés Marey, inventó una cámara que registraba doce imágenes diferentes en el borde de un disco giratorio de película. Esto constituyó un paso decisivo hacia la cámara de cine. En 1888, Marey construyó la primera cámara que utilizaba una tira de película flexible, esta vez sobre papel. De nuevo, el objetivo era únicamente dividir el movimiento en una serie de fotografías, y los movimientos fotografiados duraban un segundo o menos.

En 1898, Kodak presentó una base de película flexible, el celuloide. Con esta base, y con mecanismos en la cámara para mover la película a través de los objetivos y exponerla a la luz, se hizo posible la creación de series prolongadas de fotogramas.

Los proyectores ya existían desde hacía años y se había utilizado para mostrar diapositivas y espectáculos de sombra. Estas “linternas mágicas” se modificaron mediante la adición de obturadores, manivelas y otros mecanismos para convertirse pronto en proyectores de imágenes en movimiento.

Fue necesario un último mecanismo para que las películas se pudieran proyectar. Puesto que la película se paraba brevemente mientras que la luz incidía sobre cada fotograma concreto, tenía que haber un mecanismo que facilitara el movimiento intermitente de la película. Marey utilizó un engranaje de cruz de Malta en su cámara de 1888, y este se convirtió en una parte habitual de las primeras cámaras y los primeros proyectores.

Es de esta manera que la combinación de una base de película transparente y flexible, un tiempo de exposición rápido, un mecanismo que arrastrara la película por la cámara, un mecanismo intermitente para parar la película y un obturador que bloqueara la luz se consiguió a principios de los años noventa del siglo XIX. Después de varios años, los inventores que trabajaban de forma independiente en muchos países habían creado varias cámaras de cine y diferentes mecanismos para proyectar las películas. Las dos marcas más importantes eran Edison, en América, y Lumiere, en Francia.

Aunque los Lumiere no inventaron el cine, contribuyeron enormemente a determinar la forma específica que iba a adoptar el nuevo medio. Edison mismo abandonaría pronto el cinetoscopio (aparato que muestra películas de 35 mm. combinado con un fonógrafo para producir sonido) y formaría su propia compañía cinematográfica para hacer películas destinadas a los cines.

La producción cinematográfica de esa época, como es de suponer, se limitaba bastante a escenas de un solo plano general que encuadraban una sola acción. El primer estudio de cine lo tuvo Edison, en este desarrollo películas

que se encasillaban a un espacio sin paisajes ni exteriores. Tuvo que desarrollar una técnica constructiva para su estudio para así poder aprovechar al máximo la luz solar. En cambio, los hermanos Lumiere aprovecharon la idea de filmar sucesos cotidianos e interesantes que se desarrollaban en espacios exteriores.

Es hasta 1903 que las películas trataban de lugares pintorescos y temas específicos o señalados. A partir de este año se introdujo la forma narrativa. Edison y los Lumiere pusieron en una escena secuencias cómicas y lograron un gran éxito popular.

Después de este gran éxito, los cineastas tuvieron que buscar características formales más complejas o interesantes para mantener el interés del público. Los Lumière enviaron operadores por todo el mundo para mostrar películas y fotografiar acontecimientos importantes y lugares exóticos. Pero después de hacer un enorme número de películas en sus pocos primeros años, su producción disminuyó y dejaron de hacer cine en 1905.

En 1896, un nuevo productor de cine apareció y con él una forma de hacerlo. En un principio su producción era muy similar a la de los Lumière, referente a actividades cotidianas. Pero debido a su gran interés por la magia, Méliès desarrolló una nueva técnica para hacer cine y esta fue la del truco. De esta manera nacieron los efectos especiales y en 1897 creó su propio estudio. Este tenía una arquitectura interesante basada especialmente para poder producir

cine aprovechando al máximo la luz solar; era tipo un invernadero con techos de cristal.

Méliès también comenzó a construir elaborados decorados para crear mundos de fantasía dentro de los cuales pudieran producirse sus transformaciones mágicas. Es de esta manera como Méliès se convirtió en el primer maestro de la puesta en escena. De la simple filmación de un mago ejecutando un truco o dos en un decorado teatral tradicional, Méliès pasó a realizar narraciones más largas con una serie de “cuadros vivientes”. Cada uno de ellos constaba de un plano, excepto cuando se producían transformaciones. Estas se creaban mediante cortes concebidos para que no fueran perceptibles en la pantalla. También adaptó viejas historias y escribió las suyas propias. Todos estos factores hicieron que sus películas fueran extremadamente populares y ampliamente imitadas.

Durante este periodo temprano, las películas circulaban libremente de un país a otro. La compañía fonográfica francesa Pathè Frères se fue pasando cada vez más a cine a partir de 1901, estableciendo ramas de producción y distribución en muchos países. Pronto fue la mayor empresa cinematográfica del mundo, una posición que mantuvo hasta 1914, en que el comienzo de la primera guerra mundial les obligó a recortar la producción. En Inglaterra, varios artistas emprendedores consiguieron inventar u obtener su propio equipo de filmación y hacer películas pintorescas, narrativas o personales, desde 1885 hasta los primeros años de siglo XX.

Desde aproximadamente 1904, la forma narrativa se convirtió en el tipo de cine más importante de la industria comercial., y el cine continuo su imparable avance. Las películas francesas, italianas y americanas dominaban los mercados mundiales. Mas tarde, la primera guerra mundial iba a limitar el libre fluido de películas de un país a otro y Hollywood iba a emerger como la fuerza industrial dominante en la producción cinematográfica mundial. Estos factores contribuyeron a la creación de varias diferencias en los rasgos formales de cada cinematografía nacional.

2.2 DESARROLLO DEL CINE CLASICO - HOLLYWOOD(1908 – 1927)

La determinación de Edison de explorar el potencial lucrativo del invento de su compañía le llevó a intentar expulsar del negocio a los cineastas rivales, entablado constantes juicios por violación de las patentes. Es por esta razón que comenzaron a crearse nuevas compañías cinematográficas que trataron de competir con la de Edison, como la American Mutoscope & Biograph. En 1908, estas dos grandes empresas se fusionaron formando así la Motion Picture Patents Company (MPPC). Juntos podían controlar todo el mercado fílmico (realizar, distribuir y exhibir películas).

A pesar del gran poder que la MPPC tenía, nunca llego a eliminar a la competencia y el gobierno de los Estados Unidos la declaró monopolio en 1915. Grandes directores de esta firma se retiraron para formar sus propias compañías cinematográficas como D.W. Griffith.

Alrededor de 1910, las compañías cinematográficas empezaron a trasladarse sobre todo a California. Con el tiempo, Hollywood y otras pequeñas ciudades en las afueras de Los Ángeles se convirtieron en la sede de una abundante producción cinematográfica. Entre las ventajas de Hollywood estaban el clima, que permitía filmar durante todo el año, y la gran variedad de terrenos (montañas, océanos, desiertos, ciudades) disponibles para rodar en exteriores. La demanda de las películas era tan grande que un único estudio no podía hacerle frente. Este fue uno de los factores que hicieron que Edison aceptara la existencia de otras compañías, aunque intentó controlarlas todo lo que pudo mediante su procedimiento de licencias. Antes de 1920, la industria americana adoptó la estructura que mantendría durante años: unos cuantos estudios grandes con artistas concretos bajo el contrato y un grupo periférico de pequeños productores independientes. En Hollywood, los estudios desarrollaron un sistema de “factoría”, con cada producción bajo control del productor, que normalmente no trabajaba en la relación de la película en sí.

A lo largo de los años diez y veinte, los estudios más pequeños se fueron uniendo gradualmente para formar las grandes compañías que todavía existen hoy en día, como la Paramount, MGM y la Fox. Aunque competían unos con otros, estos estudios tendieron a cooperar hasta cierto punto, al darse cuenta de que ninguno de ellos podía satisfacer enteramente al mercado.

Dentro de este sistema de estudios de producción y masa, el cine americano se orientó definitivamente hacia la forma narrativa. Uno de los directores de Edison, Edwin S. Porter, hizo algunas de las primeras películas que utilizaron

los principios de continuidad y desarrollo de la narración. Es con las películas de Porter que se inicia un temprano prototipo de cine clásico americano.

En 1908, D.W. Griffith comenzó su carrera como director. En los cinco años siguientes, hacia cientos de películas de uno y dos rollos (Qué duraban unos 15 y 30 minutos respectivamente). Estas películas creaban narraciones relativamente complejas en duraciones breves. Probablemente no fue Griffith quien inventó todos aquellos recursos que se le han acreditado, pero concedido a muchas técnicas una fuerte motivación narrativa. A principios de los años diez, también dirigido a sus actores de una forma poco común, concentrándose en sutiles cambios en las expresiones faciales. Para captar estos matices, emplazaba la cámara más cerca de lo que hacían los encuadres en plano general estándar y el plano americano de las primeras películas, encuadrando a los actores en plano medio largo o plano medio. Las películas de Griffith ejercieron una gran influencia.

Otro prolífico cineasta de este periodo fue Cecil B de Mille. Sin estar aún comprometido en la creación de epopeyas históricas, De Mille hizo una serie de largometrajes dramáticos y cómicos. Sus producciones reflejan algunos de los importantes cambios que se produjeron en el estilo de estudio entre 1914 y 1917. Durante este periodo, los estudios con techos de cristal del periodo anterior comenzaron a ceder el paso a estudios que dependían de la luz en vez de mezclar la luz de día y la eléctrica. Una de sus películas utilizaba unos espectaculares efectos de claroscuro, con solo una o dos fuentes brillantes de

luz y ninguna luz de relleno. Esta iluminación denominada "Rembrandt" o "norte", iba a formar parte del repertorio de técnicas de iluminación clásicas.

El periodo de 1900 a 1917 vio el desarrollo de los principios básicos de la continuidad. Los emparejamientos del eje de miradas se producen cada vez con más frecuencia desde 1910 en adelante. El corte en movimiento se desarrollo aproximadamente en la misma época y era de uso común en 1916. El plano/contraplano solo se utilizo ocasionalmente entre 1911 y 1915, pero se difundido abundantemente en 1916 – 1917. Durante este periodo, la mayoría de las películas solo violaban ocasionalmente la regla del eje de acción al utilizar esta técnica.

En los años veinte, el sistema de la continuidad se había convertido en un estilo estandarizado que los directores de los estudios de Hollywood utilizaban casi automáticamente para crear relaciones espaciales y temporales coherentes dentro de la narración. Un corte en movimiento podía facilitar el paso a una imagen más cercana de la escena.

Hacia el final del periodo mudo, a finales de los años veinte, el cine clásico de Hollywood había evolucionado hasta convertirse en un sofisticado arte, pero el "producto" de Hollywood era extraordinariamente uniforme. Todos los grandes estudios utilizaban el mismo sistema de producción, con una división del trabajo similar en cada uno. La producción independiente era menos importante. Algunas compañías independientes hicieron películas de bajo presupuesto, a menudo *westerns*, para cines pequeños y rurales. Incluso las

poderosas estrellas y productores de Hollywood tuvieron problemas para mantenerse independientes. Keaton abandono su pequeño estudio en 1928 para marchar bajo contrato a la MGM; allí declino su carrera, en parte debido a la incompatibilidad de sus viejos métodos de trabajo con los rígidos esquemas de producción del gran estudio. A Griffith, Mary Pickford, Fairbanks y Charles Chaplin les fue mejor. Formando una compañía de distribución propia, United Artists, 1919, fueron capaces de seguir con la producción independiente en pequeñas compañías bajo paraguas corporativo, aunque la productora de Griffith fracaso pronto y las carreras de Fairbanks y Pickford declinaron enseguida, después de la introducción del sonido.

2.3 DESARROLLO DEL CINE CLASICO - HOLLYWOOD(DESPUES DE LA LLEGADA DEL SONIDO)

La introducción de la tecnología sonora se produjo gracias a los esfuerzos de ciertas compañías de Hollywood por ampliar su poder. A finales de los años veinte, la Warner BROS. Estaba invirtiendo una gran cantidad de dinero para ampliar sus instalaciones y propiedades. Una de estas expansiones consistió en invertir en un sistema de sonido que utilizara discos sincronizados con las imágenes cinematográficas.

Al estrenarse *Don Juan* (1926) con acompañamiento orquestal y efectos de sonido en disco, junto con una serie de cortometrajes con canciones y diálogos., la Warner BROS. Comenzó a popularizar la idea de las películas

sonoras. En 1927, *El cantor de jazz* tuvo un éxito enorme y la inversión de la Warner BROS. Comenzó a amortizarse.

El éxito de estas primeras películas sonoras y los cortometrajes convenció a otros estudios de que el sonido contribuía a hacer el cine rentable. A diferencia de los tiempos de la MPPC, ahora no existía una competición salvaje dentro de la industria. Por el contrario, las empresas se dieron cuenta de que, fuera cual fuera el sistema de sonido que finalmente adoptaran, tendría que ser compatible con las máquinas de proyección de todos los cines. Con el tiempo, un sistema con el sonido en la película, y no en el disco, se convirtió en estándar, y continúa siéndolo en el presente. En 1930, la mayoría de los cines de América se equiparon convenientemente para enfrentarse al sonido.

Durante unos cuantos años, el sonido supuso un revés para el estilo cinematográfico de Hollywood. La cámara se tenía que colocar dentro de una cabina insonorizada para que el ruido del motor no fuera registrado por el micrófono. El operador de cámara sólo podía oír a través de unos auriculares, y la cámara no se podía mover excepto para hacer cortas panorámicas para el reencuadre. Los actores tenían que permanecer dentro de un espacio limitado si se quería registrar el diálogo en la banda. El resultado de estas limitaciones fue breve período lleno de películas semejantes a obras teatrales.

Sin embargo, ya desde los comienzos del cine sonoro, empezaron a encontrarse soluciones a estos problemas. A veces varias cámaras, todas en cabinas insonorizadas, registraban simultáneamente la escena desde

diferentes ángulos. El material resultante se podía montar junto para proporcionar un patrón de montaje continuo de una escena, con todo el sonido perfectamente sincronizado. La cabina de la cámara se podía poner sobre ruedas para que pudiera mover, o se podía rodar una escena sin sonido y añadir posteriormente la banda sonora. Más tarde, cajas más pequeñas, que cubrían solamente el cuerpo de la cámara, reemplazaron las incómodas cabinas. Estos blindajes permitían a los directores de fotografía colocar la cámara en soportes móviles. Igualmente, los micrófonos montados en jirafas y suspendidos sobre las cabezas de los actores también podían seguir la acción con movimiento sin que produjera una pérdida de calidad de la grabación.

Una vez que el movimiento de la cámara y el del sujeto se restablecieron en las películas sonoras, los cineastas continuaron utilizando muchas de las características estilísticas desarrolladas en Hollywood durante el periodo mudo. El sonido diegético proporcionó un poderoso refuerzo al sistema de montaje continuo. Solapar el diálogo en los cortes, por ejemplo, podía crear una suave continuidad temporal y sugerir espacios fuera del cuadro.

Dentro del esquema global del estilo continuo y la forma narrativa clásica, cada uno de los grandes estudios desarrolló un enfoque propio. Así, la MGM, por ejemplo, se convirtió en un estudio de prestigio, con un enorme número de estrellas y técnicos bajo contrato a largo plazo. La MGM no estimaba dinero en decorados, vestuarios y efectos especiales. La Warner BROS., a pesar de su éxito con el sonido, era todavía un estudio relativamente pequeño y estaba especializado en películas de género menos caras. Su serie de películas de

gángsters y los musicales fueron los productos con más éxito del estudio. Aún más abajo en el escalón del prestigio estaba la Universal, que se basaba más en un cine imaginativo que en estrellas consolidadas o caros decorados.

Un género importante, el musical, fue posible sólo con la introducción del sonido. De hecho, la intención original de los hermanos Warner, cuando comenzaron a invertir en equipos de sonido, era traspasar situaciones propias del vodevil al cine. La forma de la mayoría de los musicales implicaba números independientes insertados dentro de la narración lineal, aunque unos pocos musicales de revista simplemente enlazaban una serie de números con poca o ninguna conexión narrativa.

Durante los años treinta, se empezó a utilizar ampliamente, por primera vez, la película en color. En los años veinte, un pequeño número de películas tenía secuencias en Technicolor, pero el proceso era tosco, pues se utilizaban sólo dos colores combinados para crear todos los demás. El resultado tendía a enfatizar los tonos azul grisáceos y rosas; era también demasiado costoso como para utilizarlo como frecuencia. Pero a principios de los años treinta, el Technicolor se había perfeccionado. Entonces ya se usaban tres colores primarios y de este modo se podían reproducir una amplia gama de tonos. Aunque todavía era caro, pronto se demostró que contribuía enormemente al atractivo de muchas películas.

El Technicolor necesitaba una gran cantidad de luz en el plató, y la luz tenía que favorecer ciertos tonos. De este modo, se introdujeron luces más brillantes específicamente diseñadas para el cine en color. Algunos directores de

fotografía comenzaron a utilizar las nuevas luces para el cine en blanco y negro. Estas luces más brillantes, combinadas con película más rápida, facilitaron la consecución de una profundidad de campo mayor con más luz y una apertura menor. Muchos directores de fotografía mantuvieron el estilo estándar de los años veinte y treinta, pero otros empezaron a experimentar.

A finales de los años treinta, hubo una clara tendencia hacia un estilo de enfoque en profundidad. Fue con *Ciudadano Kane* que se llegó al máximo potencial de la profundidad. Las figuras se situaban mediante composiciones interesantes en primer plano. En algunos casos, la imagen con enfoque en profundidad se conseguía en realidad mediante los *mattes* y la retroproyección. En general, esta película contribuyó a que la tendencia hacia el enfoque en profundidad fuera una parte importante del estilo clásico de Hollywood en la década siguiente. Pronto aparecieron muchas películas que utilizaban esta técnica.

El brillo de la luz que se necesitaba para el enfoque en profundidad también tendía a dotar a los objetos de unos bordes muy marcados. Los contornos diáfanos se eliminaron, en su mayoría, y una gran parte del cine de los años cuarenta resultó visualmente bastante diferente del de los años treinta. Pero la insistencia en el funcionamiento narrativo de todas estas técnicas se mantuvo clara. La narrativa clásica de Hollywood se modificó a lo largo de los años, pero no cambió radicalmente.

Y así ha continuado hasta el presente. En los años cincuenta, Hollywood respondió a la competencia de la televisión introduciendo una serie de innovaciones técnicas. Algunas de ellas (el estéreo, pantallas panorámicas) se han mantenido, de una u otra forma. Otras (el 3-D, el Cinerama) se han utilizado sólo esporádicamente en años recientes. Con la disminución del público cinematográfico, Hollywood ha tendido hacia la especialización. Donde una vez se intentó atraer al público familiar, ahora se hacen películas destinadas al público infantil, otras dirigidas a los adolescentes, e incluso otras dirigidas a las mujeres de más de veinticinco años.

Pero, a pesar de estas innovaciones técnicas y modas en los tipos de forma narrativa, el estilo básico del cine clásico de Hollywood se mantiene. El montaje continuo todavía se considera la norma. El lector puede examinar cómo el plano/contraplano, el montaje paralelo y otras técnicas clásicas operan aún en prácticamente todas las películas recientes. La narración lineal inteligible sigue siendo el factor dominante en este tipo de cine.

2.4 CINE EUROPEO MAS RESALTANTE

2.4.1 EL EXPRESIONISMO ALEMAN

Al comienzo de la primera guerra mundial, la producción de la industria cinematográfica alemana era relativamente pequeña, aunque se hicieron algunas películas impresionantes. Los 2000 cines de Alemania proyectaban principales películas francesas, americanas, italianas y danesas. Aunque

América y Francia prohibieron las películas alemanas inmediatamente. Alemania ni siquiera estaba en una posición lo bastante firme como para velar las películas francesas y americanas, ya que entonces los cines habrían tenido muy poco que exhibir.

Para combatir la competencia de la importación así como para crear sus propias películas de propaganda, el gobierno alemán empezó a apoyar a la industria cinematográfica. En 1916, se prohibió importar películas de todas partes excepto de la neutral Dinamarca., cuya industria cinematográfica mantenía estrechos vínculos con la Alemania. La producción se incrementó rápidamente. Sin embargo, la política del gobierno estimuló el hecho de que estas compañías se asociaran en los cárteles.

La guerra era impopular entre muchos de los alemanes y las tendencias rebeldes aumentaron después del éxito de la Revolución Rusa, en 1917. Durante el invierno de 1916 – 1917, se organizaron huelgas de amplio seguimiento y manifestaciones antibelicistas. Para promover las películas pro guerra, el gobierno, el Deutsche Bank y un gran número de empresas industriales fusionaron varias pequeñas compañías cinematográficas creando la gran productora UFA a finales de 1917. Respaldada por estos intereses esencialmente conservadores, la UFA se convirtió en una maniobra para controlar no sólo el mercado alemán, sino también el mercado internacional de post guerra.

Con este enorme apoyo financiero, la UFA fue capaz de reunir a espléndidos técnicos y construir los estudios mejor equipados de Europa. Estos estudios atraerían posteriormente a cineastas extranjeros, entre los que se incluye el joven Alfred Hitchcock. Durante los años veinte, los alemanes coprodujeron muchas películas con productoras de otros países, ayudando de esta forma a difundir la influencia estilística alemana en el extranjero.

A finales de 1918, con el final de la guerra, desapareció la necesidad de una abierta propaganda militarista. Aunque se continuaron haciendo los dramas y comedias más comerciales, la industria cinematográfica alemana se centró en tres géneros. Uno era el serial de aventuras, muy popular en todas partes, que presentaba historias de espionaje, astutos detectives o exóticos decorados. El segundo fue un breve ciclo de cine de consumo de carácter sexual, que trataba “educativamente” temas tales como la homosexualidad y la prostitución. Finalmente, la UFA pasó a imitar las populares epopeyas históricas italianas del período de preguerra.

Este último tipo de películas demostró ser un gran éxito económico para la UFA. A pesar de las continuadas prohibiciones y prejuicios en contra de las películas alemanas en América, Inglaterra y Francia, la UFA pudo por fin irrumpir en el mercado internacional. En septiembre de 1919, *Madame Dubarry*, de Ernest Lubitsch, una epopeya sobre la Revolución francesa, inauguraba el magnífico cine Paltas de la UFA en Berlín. Esta película contribuyó a volver a abrir el mercado cinematográfico mundial para Alemania. Fue extremadamente popular en los Estado Unidos y se ganó la aclamación de la crítica también en

otros muchos países. Sin embargo, tuvo una acogida menos entusiasta en Francia, donde su estreno se retrasó considerablemente ante las acusaciones de que era propaganda antifrancesa. Pero funcionó bien en muchos mercados y pronto se exportaron otras películas históricas de Lubitsch. En 1923, se convirtió en el primer director alemán contratado por Hollywood.

Algunas compañías pequeñas se mantuvieron independientes por un breve tiempo. Entre ellas estaba la Decla de Erich Pommer. En 1919, esta empresa decidió producir un guión poco convencional de dos desconocidos, Carl Mayer y Hans Janowitz. Estos jóvenes escritores querían que la película se hiciera de una forma insólita estilizada. Los tres diseñadores asignados para la película sugirieron que se hiciera al estilo *expresionista*. Como moviendo de vanguardia, el expresionismo había sido importante primero en la pintura y se había adoptado rápidamente en el teatro y luego en la literatura y en la arquitectura. Ahora las compañías oficiales estaban de acuerdo en intentarlo en el cine, creyendo evidentemente que esto podría suponer un triunfo en el mercado internacional.

Esta creencia resultó ser justificada cuando la película *El gabinete del doctor Caligari* causó sensación en Berlín y luego en los Estados Unidos, Francia y otros países. Gracias a su éxito, enseguida vinieron otras películas de estilo expresionista. El resultado fue un movimiento estilístico cinematográfico que duró varios años.

El éxito de *El gabinete del doctor Caligari* y otras películas expresionistas mantuvo a una buena parte de los directores alemanes de vanguardia dentro de la industria. Unos pocos cineastas experimentales hicieron películas abstractas o películas dadaístas influidas por este movimiento artístico internacional. Las grandes productoras como la UFA, así como las compañías mas pequeñas, invirtieron en películas expresionistas, con el fin de que compitieran con las americanas. De hecho, a mediados de los años veinte, las películas alemanas más destacadas se consideraban, de forma generalizada, las mejores del mundo.

La primera película del movimiento, *El Gabinete del doctor Caligari*, es también uno de los ejemplos más típicos. Uno de los diseñadores afirmaba que la imagen cinematográfica debe convertirse en arte gráfico. *El gabinete del doctor Caligari*, con su estilización extrema, fue de hecho como una pintura o una xilografía expresionista en movimiento. En contraste con el expresionismo francés, que basa su estilo principalmente en la fotografía y en el montaje, el expresionismo alemán depende mucho de la puesta en escena. Las formas están distorsionadas y exageradas, de forma poco realista, con fines expresivos. Los actores llevaban a menudo mucho maquillaje y se mueven de forma espasmódica o lenta y sinuosa. Y lo que es más importante, todos estos elementos de la puesta en escena interactúan gráficamente para crear una composición global. Los personajes no existen simplemente dentro de un decorado, sino que más bien forman elementos visuales en el interior del decorado.

Más tarde cuando el expresionismo se convirtió en un estilo aceptado, los cineastas ya no tenían razones para que el estilo expresionista se basara en el punto de vista narrativo para personajes perturbados. En vez de ello, el expresionismo funcionaba a menudo para crear situaciones estilizadas en historias fantásticas y de terror o epopeyas históricas. Las películas expresionistas dependían en gran medida de sus diseñadores.

Una combinación de circunstancias condujo a la desaparición del movimiento. La inflación galopante de principios de los años veinte en Alemania favoreció en realidad al cine expresionista, en parte al facilitar que los exportadores alemanes vendieran sus películas baratas en el extranjero. Sin embargo, la inflación desanimó las importaciones, ya que el decreciente valor de cambio de marco hizo que comprar películas extranjeras sea prohibitivamente caro.

Pero en 1924, el plan Dawes de los Estados Unidos ayudó a estabilizar la economía alemana, y las películas extranjeras llegaban con más frecuencia, ofreciendo un grado de competencia desconocido en Alemania durante casi una década. Los presupuestos de cine expresionista, sin embargo, estaban subiendo. Los últimos grandes filmes del movimiento eran epopeyas caras que contribuyeron a que la UFA se viera en dificultades financieras, llevando a Erich Pommer a abandonar Alemania y probar suerte brevemente en América. Otros miembros del personal también se sintieron tentados por Hollywood.

Para intentar contrarrestar la dura competencia de las películas importadas de Hollywood después de 1924, los alemanes también comenzaron a imitar más a

menudo los productos americanos. Las películas que resultaron, aunque a veces impresionantes, diluyeron las cualidades únicas del estilo expresionista. Así, en 1927, moría el expresionismo como movimiento.

Aunque el movimiento alemán duró solamente unos siete años, el expresionismo nunca ha desaparecido del todo como tendencia estilística cinematográfica.

2.4.2 EL IMPRESIONISMO Y SURREALISMO FRANCESES (1919 – 1930)

Durante la época muda, un buen número de movimientos cinematográficos franceses propusieron importantes alternativas a la forma narrativa clásica de Hollywood. Algunas de estas alternativas del cine abstracto, el cine dadaísta no son específicamente franceses y se examinarán brevemente como parte de la vanguardia internacional. Sin embargo, hay dos alternativas al estilo americano que se mantienen bastante localizadas. La primera, el impresionismo, fue un estilo de vanguardia que sin embargo operaba dentro de la industria cinematográfica. La mayoría de los cineastas impresionistas comenzaron a trabajar para las grandes productoras francesas y algunas de sus obras más vanguardistas tuvieron éxito comercial. A mediados de los años veinte, la mayoría crearon sus propias compañías pero se mantuvieron dentro de la corriente comercial de la industria cinematográfica, al alquilar las instalaciones de los estudios y estrenar sus películas a través de compañías consolidadas. El segundo movimiento alternativo, el surrealismo, se desarrolla en su mayor

parte fuera de la industria cinematográfica; aliados con el movimiento surrealista en otras artes, estos cineastas dependían de sus propios recursos y del patrocinio privado. La Francia de los años veinte, así, ofrece un sorprendente ejemplo de cómo pueden coexistir diferentes movimientos cinematográficos en circunstancias similares.

EL IMPRESIONISMO: como en el cine de Hollywood, las causas psicológicas eran lo más importante, pero la escuela recibió el nombre de impresionismo debido a su interés por hacer que la forma narrativa representara tan completamente como fuera posible el papel de la conciencia del personaje. El interés radica no en el comportamiento físico externo, sino en la acción interior. Hasta cierto punto sin precedentes en el cine internacional, el cine impresionista manipuló el tiempo y la subjetividad del argumento. Los flashbacks son habituales para describir recuerdos; a veces el grueso de una película será un flashback o una serie de ellos. Aún más llamativa es la insistencia en registrar los sueños, las fantasías y los estados mentales de los personajes.

El movimiento impresionista recibió este nombre, también por su empleo del estilo cinematográfico. Los cineastas experimentaban con formas de transmitir los estados mentales mediante nuevos usos de la fotografía y el montaje. En las películas impresionistas las plantillas y las sobreimpresiones funcionan como signos de los pasatiempos y sentimientos de los personajes.

Para intensificar la subjetividad, la fotografía y el montaje impresionistas presentan la experiencia perceptiva de los personajes, sus impresiones ópticas. Estas películas utilizan frecuentemente el montaje subjetivo, mostrando un plano de un personaje que mira algo y luego un plano de lo que ve desde un ángulo y distancia que reproducen con exactitud su punto de vista. Cuando un personaje se emborracha o de marea en una película impresionista, el cineasta transmite esa experiencia mediante planos desenfocados, o con filtros o vertiginosos movimientos de cámara.

Los impresionistas también experimentaron con un montaje marcadamente rítmico para sugerir una experiencia tal y como la siente un personaje, momento a momento. Durante las escenas de violencia o trastorno emocional, el ritmo se acelera: los planos son cada vez más breves, construyendo un clímax, a veces con tomas de sólo unos cuantos fotogramas de duración.

Se puede decir que el impresionismo como movimiento finalizó en 1929. Pero las influencias de la forma impresionista, la narración psicológica, la cámara subjetiva y el montaje, tuvieron una vida mucho más larga.

EL SURREALISMO: mientras los cineastas del cine francés trabajaban dentro de la industria cinematográfica, los cineastas surrealistas se basaban en el patrocinio privado y proyectaban sus obras en pequeñas reuniones de artistas. Este aislamiento apenas resulta sorprendente, ya que el cine surrealista era un movimiento más radical que producía películas que desconcertaban y escandalizaban a la mayoría del público.

El cine surrealista estaba directamente vinculado con el surrealismo literario y pictórico. Según su portavoz el surrealismo se basaba en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación, hasta ese momento olvidadas, en la omnipotencia de los sueños, en el libre flujo del pensamiento.

El cine surrealista es antinarrativo, ataca la propia casualidad, Si hay que combatir la racionalidad, las conexiones casuales entre los hechos deben desaparecer.

2.4.3 EL NEORREALISMO ITALIANO (1942 – 1951)

No hay un origen definitivo del término neorrealismo, pero apareció por primera vez a finales de los años cuarenta en los textos de los críticos italianos. Desde cierta perspectiva, el término representaba el deseo de una generación más joven de liberarse de las convenciones del cine italiano del momento. Bajo Mussolini, la industria cinematográfica había creado epopeyas históricas colosales y melodramas sentimentales sobre la clase alta que muchos críticos consideraban artificiales y decadentes. Se necesitaba y nuevo realismo. Algunos críticos lo encontraron en las películas francesas de los años treinta.

Sin embargo, ahora muchos historiadores creen que el cine neorrealista no fue una ruptura decisiva con el cine italiano de la época de Mussolini. Los documentales con puesta en escena prepararon un tratamiento más directo de los hechos contemporáneos. Otras tendencias del momento, como la comedia en dialecto regional y el melodrama urbano, animaron a escritores y guionistas a pasarse al realismo. En conjunto, estimulado por influencias extranjeras y

tradicionales indígenas, el periodo de posguerra vio comenzar a trabajar a varios cineastas cuyo objetivo era revelar las condiciones sociales del momento. Esta tendencia se hizo famosa como movimiento neorrealista.

El neorrealismo creó un tratamiento del estilo cinematográfico algo diferente a lo que de había precedido. Hasta 1945, la guerra había destruido una gran parte de Cinecittà, por lo que había pocos decorados de estudio y escaseaban los equipos de sonido. Como resultado de la puesta en escena del neorrealismo se basaba en lugares reales y su trabajo fotográfico tendía hacia la cruda rudeza de los documentales.

El rodaje en la calles y en edificios privados convirtió a los operadores italianos en adeptos a una fotografía que a menudo evitaba el sistema de iluminación de tres puntos de Hollywood. Aunque las películas neorrealistas a menudo presentaban a actores de teatro o de cine famosos, también utilizaban a personas que no eran actores reclutadas por su aspecto o su comportamiento realista.

La ambigüedad de las películas neorrealistas es también producto de la narración, que rehúsa proporcionar un conocimiento omnisciente de los hechos, como si se reconociera que la totalidad es simplemente impenetrable. La tendencia del neorrealismo hacia la construcción de un argumento que cuente un fragmento de la vida real y como es y una narración libre otorga a muchas películas del movimiento una cualidad de final abierto opuesto a la clausura de la narración del cine de Hollywood.

Del mismo modo en que las fuerzas económicas y culturales apoyaron al movimiento neorrealista, también la causa de su desaparición. Cuando Italia comenzó a prosperar después de la guerra, el gobierno empezó a mirar con recelo a estas películas tan críticas con la sociedad contemporánea. Después de 1949, la censura y las presiones del Estado comenzaron a limitar el movimiento. Empezó a reaparecer la producción cinematográfica italiana a gran escala y el neorrealismo ya no tuvo la libertad de las productoras pequeñas. Además, los directores neorrealistas, ahora famosos, empezaron a tratar temas más individualizados.

2.5 CINE LATINOAMERICANO (1896 – 1999)

Los países latinoamericanos fueron recibiendo al Cinematógrafo al igual que en el resto del mundo, a finales del siglo XIX. Las circunstancias sociales, económicas y políticas marcaron con los años su progreso cinematográfico, en el que tanto tuvieron que ver los promotores españoles, franceses e italianos como la presencia de las películas estadounidenses en sus pantallas. Muy pronto el mercado de cada uno de los países comenzó a estar controlado por el cine de Hollywood. No obstante, esta situación no impidió que en diversas épocas floreciesen aportaciones que mostraron la singularidad de la producción latinoamericana, que se apoyaría a lo largo del tiempo y en gran medida en la coproducción entre países de habla hispana.

Quizás esta situación es la que provocó que en la producción de las primeras películas habladas en español, Hollywood contratará a numerosos profesionales (Ramón Novarro, Lupe Vélez, Dolores del Río, Antonio Moreno, José Mojica, Carlos Gardel, entre otros) con

el fin de que realizaran e interpretaran las versiones destinadas a dichos países. Esto no impidió que entre 1929 y 1931 se produjeran las primeras películas sonoras en México, Brasil o Argentina; en otros países, las primeras producciones sonoras locales se darán a conocer más tarde (1932-1950).

Durante la década de los cuarenta es el cine mexicano el que alcanza una mayor notoriedad internacional gracias a las películas de Emilio Fernández "*El Indio*" (y la colaboración en la fotografía de Gabriel Figueroa) y la presencia de notorias estrellas como Dolores del Río y Pedro Armendáriz (*Flor silvestre* y *María Candelaria*, 1943), y María Félix (*Enamorada*, 1946; *Río escondido*, 1948). También se encuentran las obras de Fernando de Fuentes (*El compadre Mendoza*, 1933; *Allá en el Rancho Grande*, 1936; *Jalisco canta en Sevilla*, 1948, ésta con Jorge Negrete y Carmen Sevilla - primera coproducción hispano-mexicana tras la llega al poder en España de Francisco Franco), y otras de Alejandro Galindo, Julio Bracho y Roberto Gavaldón. Son años en los que despunta el actor Mario Moreno "Cantinflas" quien, con su verborrea, se encargará de consolidar su popularidad nacional e internacional y arrasará en taquilla durante unos años con películas como *Ahí está el detalle* (1940), de Juan Bustillo Oro, y la numerosas películas que dirigió Miguel M. Delgado (*El gendarme desconocido*, 1941; *Sube y baja*, 1958; *El padrecito*, 1964). Y también es notoria la presencia de los españoles Luis Buñuel, director de películas como *Abismos de pasión* (1953) y *Los olvidados* (1950), entre otras, y Carlos Velo, quien dirigió un excelente documental, *Torero* (1956), y *Pedro Páramo* (1966). A partir de los setenta, su director más internacional será Arturo Ripstein (*Cadena perpetua*, 1978; *Principio y fin*, 1992; *La reina de la noche*, 1994), premiado en diversos festivales internacionales.

El cine argentino se sostiene con dificultad sobre las películas de Lucas Demare (*La guerra gaucha*, 1942), Luis Cesar Amadori (*Santa Cándida*, 1945), Hugo Fregonese (*Donde las palabras mueren*, 1946) y actrices como Libertad Lamarque, sin olvidar la extensa filmografía de Leopoldo Torres Ríos (*Adiós Buenos Aires*, 1937; 1942; *el crimen de Oribe*, 1950) y la aportación de su hijo Leopoldo Torre-Nilsson (*La casa del ángel*, 1956;

Los siete locos, 1973). También circula por ciertos circuitos el trabajo de Fernando Birri (*Los inundados*, 1961). En las décadas siguientes serán directores como Héctor Olivera con *La Patagonia rebelde* (1974) o *No habrá más penas ni olvido* (1983), Adolfo Aristarain (*Tiempo de revancha*, 1981), Eliseo Subiela (*Hombre mirando al sudeste*, 1986), Fabián Bielinsky (*Nueve reinas*, 2001) y Juan José Campanella (*El hijo de la novia*, 2001) los que proyecten la creación argentina hacia el exterior.

El cine brasileño tiene un punto de partida singular en *Límite* (1929), de Mário Peixoto, sugerente y marcada por las vanguardias europeas de los veinte. Pero también cuenta con la importante película *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, y *O Cangaço* (1953), de Lima Barreto, referentes ineludibles para los jóvenes de los sesenta, que tendrán en Glauber Rocha al máximo exponente internacional. Durante varias décadas será Nelson Pereira dos Santos quien dirija algunos de las historias socialmente más interesantes (*Río, quarenta graus*, 1955; *Vidas secas*, 1963).

La Revolución Cubana definió la trayectoria de diversas cinematografías latinoamericanas. En su país destacaron, además de un extenso elenco de documentalistas, Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*, 1968; *Fresa y chocolate*, 1993), Humberto Solás (*Lucía*, 1968; *Cecilia*, 1981) y Manuel Octavio Gómez (*La primera carga al machete*, 1969). En el cine chileno sorprendieron las películas de Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*, 1968), realizará la mayor parte de su obra en Europa, de Miguel Litín (*El chacal de Nahueltoro*, 1969; *Actas de Marusia*, 1976) y Helvio Soto (*Voto más fusil*, 1971). El cine peruano tiene en Francisco Lombardi su máximo representante desde 1977, con películas polémicas como *Muerte al amanecer* (1977) y *Muerte de un magnate* (1980), por basarse en hechos reales, varias adaptaciones literarias de desigual acierto (*La ciudad y los perros*, 1985) además de dirigir proyector internacionales como *No se lo digas a nadie* (1998). El cine venezolano está representado por Roman Chalbaud con *El pez que fuma* (1977) y *La oveja negra* (1987); el cine boliviano por Jorge Sanjinés con *El coraje del pueblo* (1971); y

el cine colombiano por Sergio Cabrera con películas como *Técnicas de duelo* (1988) y *La estrategia del caracol* (1994) y Víctor Gaviria con *La vendedora de rosas* (1998).

CAPITULO III. El Cine en el Perú

3.8 EL PERIODO MUDO ¹

El cine peruano comenzó a existir a desatiempo, se inició con retraso.

Las primeras vistas documentales que se filmaron en el país fueron contemporáneas al auge de la ficción al cine europeo. Cuando a las carpas limeñas llegaban las cintas que orientaron la vocación narrativa del cinematógrafo, los camarógrafos peruanos comenzaban a filmar algunos sucesos de la vida cotidiana de la capital, cintas que se conformaban apenas con aparecer como agregados o complementos de la programación de las películas extranjeras.

Recién en 1913 el cine peruano intentó la ficción argumental de breve duración. Pero para entonces ya el cine internacional emprendía la aventura de la larga duración y algunas películas eran verdaderas epopeyas del metraje.

¹ BEDOYA, Ricardo, 1995. 100 años de cine en el Perú. U. Lima

El cine de ficción en el Perú no existió hasta que pudo alcanzar los patrones de duración que el comercio cinematográfico había establecido como una exigencia, como un estándar, como un hábito de percepción.

Pero los largometrajes mudos también arribaron tarde. LUIS PARDO, se estrenó en octubre de 1927, el mismo año que EL CANTOR DE JAZZ y apenas dos años antes de que el sonido se convirtiera en norma de producción y exigencia de todos los auditorios del mundo. Y si las salas se adecuaron con relativa lentitud a la nueva tecnología, lo que permitió que la producción muda peruana se prolongara por algunos años, su mejor período de producción coincidió con un desafortunado suceso. El crack del año 1929 tuvo profundas y negativas repercusiones en la economía peruana, cuyos severos efectos se sintieron justamente en el año 1930, que inauguró a su vez un período especialmente difícil y violento en la historia del país. El derrocamiento del Presidente Leguía, el inicio del gobierno de Luis M. Sánchez Cerro y el sangriento conflicto del régimen con el Partido Aprista, fueron hechos que marcaron los años iniciales de la década.

El pequeño y precario mercado cinematográfico peruano resintió esos hechos. La aguda pérdida del poder adquisitivo de las clases medias y populares, que sostenían con su asistencia a la producción nacional, se tornó crítica y películas como LA HUERFANA DE ATE o DIOS, HOMBRE Y SATANAS se afectaron por el marcado descenso de la asistencia al espectáculo cinematográfico. El año 1930 fue el auge y derrumbe del frágil empeño de Alberto Santana y su competencia.

Las películas de la época, por otro lado, optaron por la reproducción y la copia, asimilando así, sin reelaboración, las convenciones del cine realista y dramático que se hacía en Europa. Las miméticas historias e imágenes del cine mudo peruano se resistieron a la contaminación del nacionalismo, el populismo, el humor criollo, elementos que pusieron el “color local” o el “sentir nacional” a otros cines latinoamericanos. Peculiaridades nacionales que les permitieron expandirse, llegar a otros mercados, lograr estrenarse fuera. No se tuvo pues un equivalente al “negro” Ferreira y su cine argentino bronco y nacionalista, ni a un Velasco Maidana, que incorporó el cine mudo boliviano los temas y leyendas de la raza indígena.

Pero tampoco se tuvo un Mario Peixoto, ni siquiera un Juan Bustillo oro. El espíritu de la vanguardia y la experimentación formal no calaron en los cineastas peruanos, volcados más bien a un cine llano y directo, concebido para mover sentimientos y llegar sin complicaciones al público. No existió en el cine peruano mudo ni una sola experiencia de vanguardia, pese a que más de un artista e intelectual peruano tomó el cine como objeto de preocupación.

El amateurismo y la artesanía no fundaron una industria. Tampoco lo hicieron productores esporádicos que orientaban su utilidad hacia adquisición de bienes inmuebles, a la inversión en la distribución o exhibición de películas extranjeras, cuando no los remitían al exterior. Longhi y Santana pronto dejaron el país y sus experiencias y conocimientos no lograron arraigarse o dejar descendencia.

Las películas realizadas, por deficiencias de conservación y como consecuencia de su explotación, se perdieron y sus imágenes no fueron la iniciativa de futuros intentos. El cine mudo peruano tampoco dejó el equipamiento ni la infraestructura que hubiera podido usarse como cimiento de lo que vendría. Todo fue fungible y hoy perdura de esa época apenas una que otra referencia periodística o fotográfica que permite suponer las intenciones, tónica o sensibilidad de las cintas que se hicieron, a la vez que revelan el manifiesto amateurismo de la producción.

El Estado concibió el cine peruano como el medio idóneo para mostrar sus fastos y sus obras. No hizo sentir su presencia para impulsar o proteger las inversiones en esa actividad.

3.9 LA LLEGADA DEL SONORO²

El período del cine mudo y las primeras experiencias sonoras se desarrollaron en el país con la precariedad y la improvisación típicas del arrojado voluntarismo amateur. En el afán de enfrascarse en la aventura del cine, sus responsables no se detuvieron para analizar la factibilidad del empeño o la consistencia del mercado. Manuel Trullen, Francisco Diumenjo y otros, deseosos de profesionalizar sus actividades técnicas, alentaron entonces la idea de la creación de una industria cinematográfica en el país. Para ello se

² BEDOYA, Ricardo, 1995. 100 años de cine en el Perú. U. Lima

requerían equipos modernos, personal técnico, estrellas e inversiones, esas fuentes de financiamiento estable sin las que el cine no puede existir.

El capital llegó de los hermanos Varela La Rosa, industriales en el ramo de la electricidad, que aspiraron a lograr, en un plazo breve, la instalación industrial que se perfeccionase paulatinamente, adquiriendo la experiencia y los equipos necesarios para hacerla competitiva, incluso en mercados extranjeros.

Y en efecto, los resultados inmediatos fueron auspiciosos. La prensa comentó que las cintas de Amauta Films fueron mejorando su calidad fotográfica y de sonido aunque no dejaron de anotar la escasa originalidad de tramas endebles y situaciones argumentales ya usadas.

Poseídos por la ideología y fascinados por la mitología de los estudios norteamericanos, los responsables de Amauta constituyeron los propios y lanzaron a una producción febril, con personal contratado y dispuestos a igualar la calidad de la producción extranjera. Muy pronto se vio que la aspiración era incompatible con los recursos disponibles y con la estrechez de un mercado que fue perdiendo vitalidad. En efecto, los equipos importados que eran indispensables para la actividad de la compañía, requerían de costos de operación desmesurados. Y entonces el amateurismo repudiado se infiltró en diversas formas, sobre todo cuando hubo necesidad de inventar una tecnología nacional hecha de composturas rápidas en equipos de segundo uso y la incorporación de dispositivos técnicos de hechura criolla. El trabajo en el laboratorio se hizo muchas veces usando una bañera para el revelado.

El mercado limeño tampoco fue un aliado para el desarrollo de la idealizada industria. En buena medida debido a la operación genérica adoptada, las cintas de Amauta se dirigieron a un auditorio obrero, de artesanos, migrantes y de pequeña burguesía que realizaba trabajos dependientes. Ello recortó las posibilidades para la distribución de las películas en las salas de cabecera del centro de la ciudad, identificadas con el cine hablado en lenguas distintas al español.

La programación de las cintas de Amauta en las infaltables salas de Breña, barrios Altos o en zonas tradicionales y en paulatino deterioro del centro de Lima demostraron que las películas no tuvieron como destinatario principal al auditorio de comerciantes, profesionales o empresarios que radicaban en el sur de la ciudad, en nuevos distritos, que concentraba el mayor poder adquisitivo y mostraba mayor asiduidad en la asistencia al espectáculo fílmico.

Fueron películas para cines de barrio, que eran parte del escenario que se reflejaba en la pantalla. En sus butacas se conquistaban la fantasía, la piel femenina y se lograba la experiencia inefable de sentir intimidad en medio de la colectividad. En el cine de Breña o el de Barrios Altos, frente a películas que magnificaban lo que no era más que un minucioso inventario de ambientes cotidianos y familiares, los empleados endeudados, los obreros agotados, los migrantes mal acogidos por la ciudad, las futuras madres con esposos huidizos o novios esquivos, podían sentirse parte de un conjunto cálido y enfervorizado, de una comunidad acogedora, de un todo social que, durante hora y media,

aparecía sin diferencias ni jerarquías, exhibiéndose compacto, sólido y sin fisuras.

Las demás compañías productoras surgidas en esos años finales de la década de los treinta tuvieron semejantes pretensiones y dificultades.

En todos los casos, la existencia de las compañías productoras encontró una justificación en la necesidad de competir con las películas que venían del exterior, creándose la convicción de que mostrar los hechos, gestos y costumbres nacionales fundaba una forma de expresión fílmica peruana, lo que ya de por sí era signo de progreso y modernidad. El poder lucir un cine propio, con lo que suponía ello de posibilidades de desarrollo tecnológico y de afirmación de identidad, era un motivo de orgullo.

Si algunas películas de Amauta lograron exhibirse en países de América central, fue como consecuencia de su casi inexistente producción nacional. Pero allí no se encontraban los mercados que hubieran podido compensar la fragilidad y escasa envergadura del peruano. Ni los que hubieran podido garantizar la continuidad de la producción y de las ventas al exterior.

Pero la pretendida competencia con el cine mexicano no se intentó liberando a la producción nacional de la preocupación del calco o la transcripción de situaciones y argumentos. No se logró la creación de un género nacional equivalente al que Brasil conoció como chanchada, creado a partir de música y anécdotas típicamente cariocas. Y aún cuando los fragmentos de las películas

de la época que se conservan mantienen un acento inconfundible limeño o regional, ofreciendo detalles de una de las imágenes, en su conjunto la producción fue mimética y apegada a cánones genéricos. Si el contacto entre el cine peruano y el público al que se dirigió fue estrecho, éste cesó sin nostalgias apenas se avizoraron dificultades. Y no hubo segunda oportunidad para el éxito de Amauta. El público prefirió seguir y apoyar al cine mexicano, que le ofrecía similares formulas, pero mejor acabadas.

Amauta erró al adoptar la creencia de que su éxito era un triunfo absoluto y no el punto de partida para la construcción de una fisonomía y una personalidad propias.

La idea del cine en el Perú de los años 30 fue deductiva, de un estilo tomado en préstamo a corto plazo, producto no de a difusión cultural, la curiosidad científica, el afán pionero, el requerimiento del mercado o consecuencia de un estado de la cosas en el orden del equipamiento o la especialización profesionales.

Se ignoraron a menudo las condiciones reales de la producción en el país. Argumentos hechizos y situaciones copiadas sólo podían dar lugar a una industria deplorable.

Y sin embargo, se extendió la ilusión de que, con esas condiciones, todo era factible y que el público podía pasar por alto muchas imperfecciones a cambio de ver sus barrios y calles en la pantalla.

Pasada una década, el modelo de Amauta aparecía ya como envejecido, fechado, expresivo apenas de un aire de los años que vieron la desaparición de las variedades en los escenarios teatrales y la irrupción en fuerza de la radio.

La de Amauta no fue una época de oro. Fue una inversión consistente y persistente que un fenómeno drástico de carestía y concurrencia llevó al eclipse total. El auge de Amauta fue el brote inesperado que irrumpió en la crisis y desembocó en otra crisis: ese estado crónico, esa condición de la existencia del cine peruano.

La desaparición de la empresa trajo consigo un efecto conocido, las estrellas volvieron a sus teatros y se prestaron a ingresar a otro medio de comunicación; los técnicos y realizadores sobrevivieron haciendo trabajos menores, documentales y noticiarios.

Los promotores de Amauta se equivocaron al pensar que bastaba con una organización empresarial y la ilusión de la industrialización, para sacar adelante una producción competitiva del producto importado. Sin contar con equipos ni mercados el cine peruano de los años treinta estuvo confinado a una modalidad artesanal de producción que impidió que sus cintas pudieran medirse en igualdad de condiciones con la producción industrial de otros países.

3.10 TRES DECADAS EN EL DESIERTO³

3.10.1 La década de los 40

El auge del cine mexicano, que empezó a ser importado por más de una compañía distribuidora, y la consolidación de un sistema de exhibición en dos períodos temporales, el estreno de una película en salas céntricas y luego su traslado a los circuitos de “cines de barrio”, fueron los rasgos que caracterizaron al comercio cinematográfico durante los años 40.

El distribuidor Eduardo Ibarra fue el responsable de la expansión del cine mexicano en el Perú. Su sagaz labor comercial no sólo logró que cintas hasta entonces marginadas de las salas del centro de la capital logaran programarse con éxito en ellas; consiguió también que las salas provincianas se convirtieran en un mercado cautivo para sus importaciones. La acogida popular a tales cintas le generó instantáneos competidores.

Por otro lado, el cine argentino no logró semejante expansión en el mercado peruano pese a que 1943 se inauguró la distribuidora San Miguel del Perú (sede de una de las más importantes productoras argentinas). Hubo otras compañías argentinas que insertaban sus películas por medio de distribuidoras nacionales. Tampoco el cine español pudo mantener una presencia en el mercado local.

³ BEDOYA, Ricardo, 1995. 100 años de cine en el Perú. U. Lima

La práctica iniciada por la Metro Goldwyn Mayer de poseer una sala de cine con el fin de exhibir sus exclusividades fue imitada por otra compañía norteamericana, Warner BROS., que tuvo a su disposición, desde 1943, el cine Central. Lo mismo ocurrió con la Paramount, que arrendó un cine en el distrito limeño de Barranco. Esta práctica se prolongó hasta fines de los años 60, cuando las compañías norteamericanas decidieron evitar el costo fijo generado, por la conducción de una sala y se deshicieron de los cines arrendados. La Metro Goldwyn Mayer mantuvo en propiedad el cine Metro hasta fines de los años 80.

Múltiples salas de barrio o de segunda visión comenzaron a edificarse durante la década en todos los distritos de Lima y en el interior. En esos cines el público podía encontrar una programación variada, pues las películas se sucedían en el cartel con mucha frecuencia, incluso diariamente, como para satisfacer la demanda reducida del vecindario afincado alrededor de la sala. El costo reducido de la entrada reflejaba también la característica de utilidad residual propia de la explotación extemporánea de las películas. Eran épocas en las que el público podía esperar que la cinta llegara al barrio para acudir a verla. La publicidad no había logrado aún imponer en los espectadores la necesidad y la urgencia de consumir con ansia los filmes de moda.

3.10.2 La década de los 50

Esta década fue sin duda la menos fructuosa de toda la historia del cine peruano. La década transcurrió y ningún proyecto se pudo realizar. Se

anunciaron proyectos, uno tras otro, que avisaron el fracaso apenas fueron iniciados.

En 1952 se constituyó la empresa Industrias Nacionales Cinematográficas por cineastas bastante reconocidos. Luego de intensos intentos por sacar adelante sus proyectos, la compañía tuvo que cerrar y cancelar así muchos filmes. De igual manera, cerraron varias empresas y se cancelaron diversas películas y en todos los casos las frustraciones tuvieron causas parecidas: deserción de los productores en el último momento; estrellas soñadas que no podían contratarse; temor ante el fracaso comercial vislumbrado al hacer una evaluación sensata de las posibilidades del mercado. La fuerza de la realidad terminó persuadiendo a los promotores a deponer entusiasmos y postergar el inicio de los rodajes.

El colapso del sistema promocional de producción de noticiarios y documentales obligó a empresarios y técnicos a orientarse a la filmación de cortos como una forma de sortear el desempleo. Tales cintas estaban destinadas para sus rodajes en el exterior o también para ser complemento de películas de corta duración.

En setiembre de 1951, los productores perjudicados por el derrumbe del sistema de fomento a los noticiarios se agruparon en la Asociación de Productores Cinematográficos del Perú. Sus gestiones no lograron que el Estado, beneficiario del tributo detraído del valor de la entrada al espectáculo cinematográfico, cumpliera con reconocerlos como acreedores con el derecho

expedito a cobrar sumas cuantiosas que el Tesoro Público había hecho suyas. Todo esto dirigió la producción hacia un ámbito de la cinematografía, la de los Documentales. La producción de documentales se encuentra libre de cualquier tipo de impuesto y era la única manera de subsistir en este medio.

Dos acontecimientos marcaron el desarrollo del negocio de la exhibición durante los años 50: la introducción del sistema de proyección en tercera dimensión y la incorporación del CinemaScope, la proyección con lentes anamórficos. El público acudió masivamente a conocer las nuevas tecnologías incorporadas por la industria norteamericana.

En esos años se abrieron en Lima salas de capacidad cercana a las mil localidades. UNESCO registró, en 1954, 253 cines en todo el país. Hacia 1957, la mitad de ellos estaban equipados para proyectar cintas en CinemaScope. Sólo habían transcurrido cuatro años desde la introducción de este sistema al país.

3.10.3 La década de los 60

La década de los sesenta se inició con la promulgación, en enero de 1962, de la Ley 13936, que liberó de todo tributo la exhibición de largometrajes producidos en el Perú por empresas nacionales.

Era la primera vez que el Estado actuaba como propulsor del desarrollo del cine de largometraje. Hasta entonces, su intervención se había limitado a propiciar la hechura de noticiarios y cortos documentales, a menudo usados como sostén publicitario de gobiernos proclives a establecer con los

productores toda suerte de intercambio de favores, a condición de mejorar la imagen del poder.

La norma legal se limitaba a exceptuar a las empresas productoras de los gravámenes a la exhibición de películas producidas en el Perú, creando un régimen de exención a las utilidades provenientes de la actividad fílmica. No diseñaba sin embargo las alternativas de financiación, ni establecía créditos promocionales, ni otorgaba facilidades para que empresarios jóvenes pudieran iniciarse en la actividad cinematográfica. Ni abría las posibilidades para que las películas peruanas pudieran acceder a los circuitos de exhibición, ya entonces refractarios a todo producto que no tuviera el sello de alguna casa de distribución internacional asentada en el mercado. Tampoco disponía la reserva del mercado ni fijaba las cuotas de pantalla que eran las formas mediante las que los cines nacionales de varios países lograban llegar a su público natural, salvando la cerrada oposición de distribuidores y exhibidores.

La norma olvidaba definir con nitidez a sus beneficiarios. La mención a la nacionalidad de las empresas productoras no iba acompañada de precisiones acerca de las proporciones del componente peruano requerido para gozar de sus incentivos. Ello trajo consigo consecuencias diversas, y hasta contrarias, a las deseadas por el legislador.

Así como en los años treinta y cuarenta el cine peruano se nutrió de modelos y estereotipos genéricos extraídos de las películas mexicanas, en los años sesenta el cine mexicano frecuentó a la producción peruana hasta la saciedad.

En efecto, como consecuencia directa de la ley promocional dictada durante el segundo gobierno de Manuel Prado, se constituyó en 1965 la empresa Filmadora peruana. El objetivo de esta empresa era la realización de películas coproducidas con México.

Desde el punto de vista de los productores mexicanos, el sistema promulgado por la nueva ley era sumamente provechoso. No sólo garantizaba una retribución favorable para sus inversiones en el extranjero, eran producciones menos costosas y realizadas eludiendo el rigor de los compromisos sindicales de su país de origen, sino que apuntaban también a probar una política de recuperación de sus mercados en el exterior, bastante disminuido en esos años.

La crisis de rutina y banalidad que afectó al cine mexicano desde los años 50; la desaparición de los monstruos sagrados y las divas y el exceso de desaliño y escasa prolijidad en el acabado de las consabidas cintas de luchadores y cómicos, provocó que los antiguos auditorios cautivos de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, se orientaran hacia la oferta del cine norteamericano, a diferencia de lo ocurrido en las décadas anteriores, cuando el cine proveniente de México se constituyó en un gran fenómeno de aceptación popular.

Pero la estrategia comercial fracasó. Las coproducciones resultaron trasplantes mecánicos de las fórmulas conocidas, sólo abiertas a algunos rostros de popularidad local y a paisajes incorporados a la manera de postales turísticas, en una suerte de reconocimiento geográfico propuesto a los espectadores.

3.11 LA LEY DEL CINE⁴

En marzo de 1972, el Gobierno Militar presidido por el general Juan Velasco Alvarado, promulgó el Decreto Ley No. 19327, Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica. La norma se dictó luego de largas y pacientes gestiones de personas vinculadas a la producción y realización cinematográficas, agrupadas desde años antes para hacer sentir su exigencia.

En 1967, durante el gobierno constitucional de Fernando Belaunde Terry, se constituyó la Sociedad Peruana de Cinematografía que propuso como meta inmediata de su gestión la promulgación de una ley de promoción para el cine, coincidiendo en su objetivo con el presupuesto por la Asociación de productores Cinematográficos.

Sus demandas recién fueron atendidas cuatro años después. El dispositivo legal promulgado satisfizo algunas expectativas pero causó también múltiples preocupaciones. No obstante, apologistas y críticos coincidieron en que la ley lograría al fin despertar a una actividad que padecía de un crónico adormecimiento.

La ley enfrentó los problemas estimulantes de la actividad fílmica en el Perú. Buscó estimular la producción de películas, cortas y largas, y aseguró el acceso de las cintas nacionales al mercado, hasta entonces copado en los turnos de programación por las películas importadas.

⁴ BEDOYA, Ricardo, 1995. 100 años de cine en el Perú. U. Lima

El fomento de la producción se diseñó en torno a la aplicación de incentivos tributarios. El Estado renunció el impuesto que gravaba a las entradas cinematográficas a favor de los productores nacionales. Así, si la empresa productora exhibía un cortometraje, que debía acompañar en forma obligatoria la proyección comercial de toda película extranjera, era beneficiada con el equivalente al 25% del impuesto que gravaba el valor de la entrada, Si exhibía un largometraje, el productor recibía el equivalente al íntegro del impuesto.

Pieza clave de la ley fue la creación de exhibición obligatoria de las cintas nacionales, cuya evaluación fue encargada a un organismo denominado Comisión de Promoción Cinematográfica. Esta dependencia debía discernir los méritos de las películas peruanas que aspiran a acogerse al régimen de exhibición obligatoria en las salas del país y por ende a la percepción del tributo cedido por el Estado a favor del productor.

Desde el momento mismo de su publicación, los críticos de la Ley del Cine señalaron su carácter fragmentario, incompleto, pues dejaba sin legislar aspectos básicos de la actividad cinematográfica. El afán por reanimar la producción de películas, que se presentaba como uno de los objetivos de la norma, reveló a los autores de la ley como poseídos por una concepción numérica, casi estadística, de la actividad fílmica. La salud de la industria debía ser el resultado de óptimos volúmenes de producción e índices de productividad elevados. El cine sería gracias a la ley esa industria de exportación no tradicional volcada a dar cuenta de nuestra forma de vida y

divulgar una realidad cultural que, según se afirmaba con ardor, énfasis y demagogia, la Revolución Peruana estaba transformando y haciendo otra y mejor.

La práctica del cine debía ser un asunto de afirmación de modernidad. La ley de Cine, en ese entorno, debía convertirse en el incentivo para la experimentación y la propagación de un mensaje y una ideología revolucionarios.

Los problemas de la estrechez del mercado; las dificultades de encontrar canales de distribución en el exterior; la insuficiencia en la financiación y las dificultades de acceso al crédito por parte de productores o cineastas de poca experiencia o escaso reconocimiento; las garantías para que las decisiones de la Comisión de promoción Cinematográfica no se impregnaran del clima cada vez menos tolerante o permeable a la crítica que estaba dispuesta a admitir el régimen, fueron asuntos dejados al margen o no contemplados por la norma promocional.

Por otro lado, la aplicación administrativa de la ley no tardó en revelarse como supeditada a una política general del Estado orientada a controlar la actividad de los medios de comunicación.

Pese a todo, una vez reglamentada la ley, 1973, comenzó a dar sus primeros resultados. La producción cinematográfica, en efecto, se animó. Aparecieron por aquí y por allá empresas dedicadas a producir cortometrajes y se

conocieron las primeras decisiones del Consejo de Promoción Cinematográfica.

El mercado de abrió al corto. 300 salas de todo el país debían ser programadas, por mandato legal, con cintas de una duración no mayor a los veinte minutos. La rentabilidad de la producción cinematográfica peruana provino entonces del cortometraje ya que hacia 1973 la situación de la exhibición cinematográfica no era aún tan aflictiva como lo fue después. Pese a que los precios de las entradas al cine eran fijados por las municipalidades el volumen de asistencia compensaba el deterioro del valor de la moneda, producto de una inflación que aún no se proyectaba a los índices vertiginosos que alcanzó en la década posterior. El cine era todavía un espectáculo que atraía al público y que lo movilizaba a veces en forma masiva.

Por otro lado, el régimen militar mantuvo bajo presión la cotización de la divisa norteamericana, moneda con la que debían adquirirse los insumos para la producción cinematográfica. Ellos trajeron consigo una posición cambiaria favorable para los productores de cortos, que veían retribuida su inversión en poco tiempo. Se produjo entonces una intensa e inesperada producción de cortos, la mayoría de los cuales, sin importar su calidad, se acogieron a los beneficios de restitución del impuesto que recompensaba a toda cinta que obtuviera la exhibición obligatoria. A diferencia de lo ocurrido con los documentales y noticiarios realizados al amparo de la legislación dictada en los años cuarenta, esta vez la ley creaba las vías y establecía los procedimientos para que el fomento fuera efectivo y para que la producción llegara a las salas.

El corto de exhibición obligatoria se convirtió, de este modo, en una actividad lucrativa y en el marco dentro del cual podían ejercer su oficio todos aquellos profesionales del cine para los que la labor eventual en alguna película de encargo institucional era casi una modalidad de sortear el desempleo.

Pero el corto apareció también como el medio ideal para adquirir la pericia técnica y la práctica expositiva o narrativa que necesitaban los recién llegados al medio, ansiosos por intentar la prueba del largometraje. Sin embargo, no todas las expectativas se cumplieron. Muy pronto, el corto de exhibición obligatoria proliferó, causando en muchos casos el rechazo sostenido e irreducible de los exhibidores y de cierto sector del público. Los primeros veían en el sistema de exhibición obligatoria una indeseable imposición de cintas que ellos jamás hubieran proyectado, en forma voluntaria, en sus salas; imposición de un gobierno autoritario que alentaba la producción cinematográfica nacional a expensas de sus ingresos. Un corto de veinte minutos suponía un gasto adicional de energía eléctrica y hasta carbones o lámparas para la proyección, que ellos no podían afrontar.

El público en cambio, reaccionó contra la miseria formal de muchos cortos, contra las cintas inaudibles o viradas al violeta o al amarillo, consecuencia de la negligencia empresarial cada vez más evidente y extendida. Para algunos productores, el desaliño de sus películas era un defecto que se justificaba por la condición inicial, balbuciente, de un cine peruano que recién iniciaba su camino.

Las empresas formadas con el fin exclusivo de aprovechar los novedosos beneficios se multiplicaron. Sus productos, los llamados “cortos de la ley”, se caracterizaron por la inanidad expresiva, el descuido formal, la imperfección técnica. El viaje de un equipo de rodaje mínimo por el interior del país, podía dar origen a múltiples cortos, planeados in situ, resultados del mero registro de las ruinas encontradas o de las múltiples fiestas regionales con las que el camarógrafo tropezaba. La improvisación y el amateurismo fueron las características y la imagen de marca de un buen número de estos cortos.

Y no hubo ningún filtro para ellos. La Comisión de Promoción Cinematográfica accedió a todo, permitió cualquier atropello. Mostró exigencia solamente con las cintas que ofrecían una visión crítica e impugnadora del régimen y del orden social que trataba de modelar. Fue la negligente tolerancia de esa entidad la que marcó, con sus decisiones, las líneas y tendencias que siguió la producción del corto peruano en sus primeros años. Se acuñaron entonces los estereotipos y se definieron los “géneros” documentales que identificaron al corto nacional de exhibición obligatoria. Muchos de ellos parecieron inspirados en el primitivismo de las cintas documentales hechas en el Perú veinte años antes.

Un centenar de empresas productoras se constituyó en los dos primeros años de vigencia de la ley. Pocas fueron, sin embargo, las que cumplieron con lo que era el objetivo central de la norma: que las utilidades provenientes del corto fueran reinvertidas en la producción de largometrajes o en la formación de la infraestructura indispensable para la producción cinematográfica.

El capital buscó reproducirse siguiendo la ley del menor esfuerzo. Se multiplicaron los cortos cuyos estándares de calidad se determinaban por la escasa exigencia de la Comisión de Promoción Cinematográfica, tolerante con los más ineficaces exponentes del cine hecho al destajo. Ernesto Sprinckmoller de Olazábal, Rómulo Rubito, Juan Antonio Caycho, Leonidas Zegarra, Rodolfo Bedoya, fueron algunos de los usufructuarios de la aberrante aplicación de una ley de fomento a la industria cinematográfica librada a la decisión de funcionarios que lucía, entre múltiples carencias, la ignorancia hasta de los rudimentos de la expresión cinematográfica. La producción de cortometrajes entró en crisis poco después.

3.12 LA ENSEÑANZA DEL CINE⁵

Fue el periodista Ricardo Walter Stubbs, el primero que se empeñó en formar un centro dedicado a capacitar personal dispuesto a ejercer el oficio del cine en el Perú. Gestionó recursos y logró fundar, hacia 1945, una Escuela Nacional de Cinematografía que fracasó antes de iniciar sus actividades.

Luego de esa experiencia fallida, no ocurrieron novedades hasta 1968, cuando la expresión y la técnica cinematográficas se convirtieron en objeto de interés académico y disciplinas acogidas por un centro de estudios superiores. En efecto, en abril de 1968 se creó en la Universidad de Lima una Escuela de

⁵ BEDOYA, Ricardo, 1995. 100 años de cine en el Perú. U. Lima

Comunicaciones impulsada por Enrique Sánchez Concha, la que al cabo de poco tiempo se transformó en Programa de Cine y Televisión.

La universidad de Lima se convirtió entonces en la primera institución dedicada a la formación de profesionales en cine que existió en el país. En torno a ese programa universitario de cine se congregaron, en calidad de profesores, varios de los realizadores y técnicos que habían logrado obtener experiencia en esa azarosa etapa del cine peruano anterior a la promulgación de la ley de Cine. Manuel Chamba, Luis Figueroa, Oscar Cantor, María Esther Palant, Mario Acha, dictaron clases y condujeron las prácticas de filmación en 16mm que efectuaban los alumnos. Su primer director fue Enrique Pinilla, al que sucedió Desiderio Blanco.

Algunos realizadores como Francisco Lombardi, Leonidas Zegarra, José Antonio Portugal o Edgardo Guerra cursaron sus estudios o los culminaron allí. Sin embargo, el programa de Cine y televisión perdió luego su carácter especializado y se integró en el Programa Académico de Ciencias de la Comunicación orientado a la enseñanza y preparación de profesionales en publicidad, televisión, periodismo, radio, cine, pero sin mención especial en ninguno de estos campos.

La desaparición de aquella facultad universitaria, dejó al Taller de Cinematografía, fundado en 1968 por Armando Robles Godoy, como la más conocida institución dedicada a la enseñanza del cine. La apelación de taller definió a cabalidad los métodos y objetivos de aprendizaje propuestos: el acceso colectivo, grupal, a las técnicas fundamentales para la práctica fílmica,

como fotografía, montaje, sonido, así como el acercamiento a los conceptos esenciales de la expresión cinematográfica. Tales fueron las líneas seguidas por los cursos dictados en el Taller de Robles Godoy, que durante casi veinte años codirigió con Augusto Geu Rivera, hasta el retiro de este en 1987. Nora de Izcue, Mario Pozzi Scout, Jorge Suárez, Luis Vargas Prada, Bárbara Woll, se familiarizaron con la práctica cinematográfica en el Taller y muchos de los cortos rodados por Robles Godoy durante los años setenta y ochenta fueron hechos con la intervención y asistencia de los alumnos, iniciados así en la artesanía del cine.

En los años 90, institutos privados como Charles Chaplin y John Logie Baird ofrecieron programas de estudios de comunicación audiovisual o de realización de cine y TV.

3.13 EL LARGOMETRAJE EN LOS 80⁶

Nunca antes como en los últimos años de la década de los 80, las urgencias económicas presionaron al cine peruano hasta el punto de modelar su fisonomía. Se convirtió entonces en un cine de la urgencia, de la recuperación inmediata, procurada antes que la inflación devore los ingresos y multiplique los intereses del préstamo obtenido para la financiación.

⁶ BEDOYA, Ricardo, 1995. 100 años de cine en el Perú. U. Lima

El cine nacional, quejado de crisis pertinaz, intentó ser competitivo a toda costa. Para lograrlo tentó dos vías: la de asemejarse a los triunfadores del mercado internacional y la de abaratar costos de producción. La mimesis de las películas de éxito, por un lado; el ahorro hasta la indigencia audiovisual como política de producción por el otro.

El uso del video fue un síntoma de esas necesidades. De pronto, algunos productores descubrieron que no existía obstáculo legal para que una ficción grabada en soporte electromagnético pudiera acogerse a los beneficios de la exhibición obligatoria. Las ventajas resultaban evidentes pues los costos se reducían considerablemente. Es de esta manera que se hicieron tres películas famosas del mercado peruano, LOS SIETE PECADOS CAPITALES Y MUCHO MAS (1985), LOS SHAPIS EN EL MUNDO DE LOS POBRES (1986) Y FANTASÍAS (1987).

El video no se usó en ellas como demostración de que la calidad técnica de sus imágenes poseía la suficiente consistencia para asemejarse a las del cine. La hazaña técnica de lograr una alta definición de la imagen no era preocupación que alcanzara a los responsables del negocio. A los productores les interesaba únicamente que los espectadores no percibieran la diferencia entre el video y la producción cinematográfica. Cosa imposible, porque la transferencia del video al soporte químico produjo desvaídos colores, semitonos perceptibles, panorámicas deformantes, líneas electrónicas imposibles de disimular. La nulidad técnica se aparejó entonces con la más tosca y rotunda insignificancia expresiva.

3.14 LA DÉCADA DE LOS 90⁷

La década de los 90 se abrió con el estreno de las “primeras obras” de Rafael Zalvidea (LIMA 451), Martha Luna (CHABUCA GRANDA... CONFIDENCIAS) y Nilo Pereira (NI CON DIOS NI CON EL DIABLO).

Las películas denotaron una diversidad de preocupaciones, temas, estilos, actitudes, pero las vinculó en reflejo de un síntoma central: las tres expresaron el agotamiento del sistema dentro del que se hace cine en el país y la paulatina pérdida de eficiencia del régimen creado por la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica.

Múltiples problemas de producción y luego de exhibición entorpecieron o retrasaron la aparición de estas películas. LIMA 451 y NI CON DIOS NI CON EL DIABLO culminaron su proceso de post-producción años después de su rodaje. CHABUCA GRANDA apenas si se exhibió un par de días en un raleado circuito. Los dueños de las salas, al negarse a admitirla, pusieron en cuestión la vigencia del régimen de exhibición obligatoria.

La ley del cine, a fines de los 80, se encontraba exhausta. La vigencia de su régimen de beneficios tributarios había sido prorrogada dos veces, como consecuencia del cumplimiento de sus plazos de caducidad. Pero los síntomas de la ineficiencia y por la quiebra del modelo de desarrollo del gobierno militar

⁷ BEDOYA, Ricardo, 1995. 100 años de cine en el Perú. U. Lima

que lo impulsó, eran perceptibles sobre todo en la dificultad creciente para hacer cine.

La inexistencia de fuentes seguras y estables de financiamiento frenó impulsos y frustró expectativas. La inversión en la producción de películas fue siempre una actividad de alto riesgo. La debilidad del mercado interno y la dificultad de exportar las cintas nacionales fueron factores disuasivos para el arribo de capitales. Y si ello ya había ocurrido en épocas de estabilidad económica, durante la década de los ochenta, caracterizada por el deterioro de todos los indicadores de la economía peruana, el dinero de los inversionistas se orientó únicamente a actividades que garantizaron una retribución adecuada al riesgo. La reinversión en la producción cinematográfica de las utilidades generadas por la actividad fílmica debió ser la llave maestra para el despegue del cine peruano, según lo vislumbraron los legisladores del texto de 1972. No obstante, salvo excepciones, las ganancias obtenidas en los años fructuosos de la Ley Del Cine se condujeron hacia objetivos distintos y más seguros que la producción de filmes peruanos.

En esas condiciones, los tiempos de la sequía financiera no se hicieron esperar, más aún cuando el Banco Industrial, entidad a la que la ley encomendaba la promoción de la actividad fílmica, no se preocupó en imaginar modalidades alternativas de afianzamiento o caución que permitieran asegurar el retorno del dinero prestado. Ellos excluyeron del crédito a los cineastas debutantes, los realizadores sin recursos y los directores sin propiedades para hipotecar o preñar.

Sin inventar nacional y con un mercado que empezó a estrecharse de modo alarmante, las únicas producciones factibles fueron aquellas en las que concurrieron capitales extranjeros. De las 37 películas nacionales estrenadas entre el 1 de enero de 1980 y diciembre de 1990, 17 fueron coproducciones, la mayoría de las cuales fueron producidas a partir de 1985. El cine peruano se tornó dependiente de un capital foráneo, sobre todo europeo, justo en el momento en que éste se orientó a apoyar a las producciones fílmicas de los países del Este, de vuelta de la experiencia del “socialismo real”, desertando de América Latina, lo que significa que las dificultades y estrecheses pueden acentuarse en los años venideros.

Pero la situación de la economía nacional, inestable desde fines de los años 70, fue también un obstáculo, en algunos casos insalvable, para echar a andar los proyectos. La fragilidad de la moneda, la inflación y el consiguiente incremento diario de los gastos, erosionó todos los presupuestos, agotados casi desde el primer día del rodaje. La inseguridad de llegar a buen puerto fue un factor paralizante y la causa de retardaciones extraordinarias en la producción.

Tampoco fue fácil la relación con los exhibidores. Desde su constitución, el sistema de exhibición obligatoria de cintas nacionales fue visto por los dueños de las salas como una intolerable intromisión del Estado en la libertad de comercio. La potestad del productor de elegir la oportunidad del estreno fue motivo de interminables desavenencias.

Un filme peruano fue siempre una suerte de invitado no deseado. Compromisos de programación previos o expectativas de rendimiento de alguna superproducción fueron los factores que debieron sopesar los productores peruanos antes de decidir la oportunidad de ingresar a la cartelera con alguna película nacional.

La creación de un fondo financiero para la producción; la formación de un Consejo de Cinematografía; la incorporación de personas idóneas, provenientes del gremio, en las comisiones encargadas de adoptar las decisiones relativas a la aplicación de la legislación cinematográfica. Tales fueron algunas de las propuestas que los cineastas peruanos formularon como soluciones alternativas a la progresiva inoperancia de la Ley de Cine de 1972. Todas ellas se plasmaron en un Anteproyecto de Ley General de Cinematografía elaborado durante más de un año, entre 1986 y 1987, por una comisión que contó con la representación del Estado, del gremio y del negocio cinematográfico. A diferencia del Decreto ley No. 19327, ese proyecto buscó establecer el marco general de la actividad cinematográfica, incluyendo también normas sobre la distribución y la exhibición.

Pero fue la propuesta de creación del Fondo de la Cinematografía Peruana como entidad autónoma y destinada a invertir en la producción de películas peruanas la que más expectativas suscitó el gremio.

Pese a haber convocado a la Comisión que redactó el anteproyecto y haber comprometido en forma pública su apoyo a la promulgación de la nueva ley, el

Partido Aprista culminó su gobierno en 1990 sin que la esperada norma terminara su tránsito por el Poder Legislativo. Los cineastas se volcaron entonces a lograr los acuerdos indispensables en el parlamento sin mayorías partidarias que se formó en las elecciones de 1990, para obtener el ordenamiento legal que les permitía trabajar sin sobresaltos.

En diciembre de 1992, otro régimen de facto, aunque de signo ideológico contrario, deroga los principales artículos de 19327 provocando un virtual colapso de la producción cinematográfica nacional. Los cineastas se movilizan y buscan por diversas vías ingresar al mercado, sea por acuerdo privado con los exhibidores o a través de una norma legal que consagre en otros términos los principales beneficios de la legislación anterior. Pero los presupuestos se estrellan con el poder de los distribuidores norteamericanos y el credo ultraliberal de muchos funcionarios gubernamentales.

3.14.1 La nueva Ley de Cinematografía Peruana 26370 y el CONACINE⁸

En octubre de 1994 se aprobó por ambos poderes del Estado peruano (ejecutivo y legislativo) la Ley de Cinematografía Peruana Nro. 26370. El reglamento de esa ley fue aprobado en mayo de 1995, quedando así expedita para su aplicación.

La originalidad de esta ley, que hasta hoy tiene vigencia, descansa en el reconocimiento del cine como un hecho cultural y de comunicación. En mérito a eso, el Estado se fija como objetivo fomentar la producción de películas

⁸ UNIVERSIDAD DE LIMA, Cine y Nuevas tecnologías audiovisuales (Encuentro Iberoamericano por los 100 años del cine. Fondo de desarrollo editorial de la U. Lima, 1997

nacionales, procurando sobre todo la promoción de nuevos realizadores. Para efectos de la aplicación de la legislación cinematográfica, la misma ley crea un organismo, el CONACINE (Consejo Nacional de Cinematografía Peruana), ente rector dependiente del Ministerio de Educación. El fomento estatal consistía en un sistema de concursos que premia en forma anual a seis proyectos de largometraje que se consideren merecedores de este estímulo. Además, se premia a 48 cortometrajes filmados y editados. La calificación en ambos casos la realiza un jurado de especialistas designado por el CONACINE.

Los premios consisten en montos no reembolsables que se destinan a la producción de las cintas: 16 Unidades Impositivas Tributarias UIT para los cortos, mientras que los premios a los proyectos ascienden 270 UIT, para el primer puesto, 195 para el segundo lugar y 155 para el tercero. Una serie de cortometrajes fueron presentados en los cuatro concursos convocados por el CONACINE (29 cortos en noviembre de 1996; 20 cortos en febrero de 1997, 27 en agosto de ese mismo año, y 36 en septiembre de 1998). La ficción y la calidad cinematográfica predominaron en casi la totalidad de los cortometrajes que participaron en dichos certámenes.

Los cortometrajes de los nuevos realizadores, muchos de ellos jóvenes, e inclusive directores ya consagrados en este formato, se preocuparon por una adecuada utilización del lenguaje cinematográfico y una distinguible representación escénica. Sus obras cinematográficas grafican un cuidado especial en la dirección de actores y en la construcción de personajes.

No obstante, a pesar de que la ley ordena premiar anualmente seis largos y 48 cortos el presupuesto que el Estado deriva al CONACINE no logra cubrir el íntegro del presupuesto de producción, ocasionando de esta forma que este organismo sólo pueda premiar tres largos por año y menos de 20 para el caso de los cortos.

Lo cierto es que existe, desde que se iniciaron los concursos, la queja por parte de los productores y realizadores por dicha demora, lo que podría ocasionar desilusión y alejamiento de éstos de futuros concursos. La principal diferencia de esta legislación con la anterior se fundamenta en que la ley vigente aborda el problema desde el cine desde el punto de vista del financiamiento, a diferencia de la anterior, que lo hacía promoviendo la exhibición de los largos acabados o resarciendo el producto de los cortos con recursos económicos generados durante su exhibición. Lo que se quiere ahora es sustituir con el aporte del Estado los fondos que se fueron alejando del cine desde finales de los años ochenta.

Si bien los cineastas peruanos acogieron la nueva ley con positiva unanimidad, las divisiones del gremio empezaron a cerrarse en 1995 y el trabajo en conjunto se impuso, el optimismo ocultaba un cierto temor y las interrogantes acerca de la duración de la ley.

3.14.2 Acciones del CONACINE⁹

Entre las funciones asignadas por la ley, mediante las cuales, los miembros del CONACINE se comprometieron a trabajar desde el inicio se tiene:

- Fomentar la producción nacional, impulsando su perfeccionamiento.
- Promover la difusión de nuestro cine, en especial la interacción con la cinematografía latinoamericana.
- Preservar nuestro patrimonio audiovisual, mediante la restauración, conservación y archivo fílmico.
- Promover la enseñanza del lenguaje cinematográfico.
- Realizar los concursos cinematográficos anuales y otros certámenes semejantes.
- Organizar y mantener los registros cinematográficos.

Un año después de vigencia de la ley 26370, José Perla Anaya, presidente del Comité Ejecutivo del CONACINE, aseguró, que tras la instalación del CONACINE la tarea ha sido y es más intensa para cumplir estos requisitos. Sin embargo si bien la ley no señala explícitamente al CONACINE la preeminencia de un objeto legal sobre otro, el actual Consejo Directivo entiende que la función básica debe ser la de incentivar la producción cinematográfica a la par de su continuo perfeccionamiento, pues, sin ella no habrá nada que difundir, conservar, restaurar, archivar o registrar.

⁹ CONACINE, Los tres primeros años. Memoria 1996 – 1998. Lima 1998

CAPITULO IV. Análisis del Entorno Urbano

CONFLICTO I: URBANO

4.1 ANÁLISIS DE LA POBLACIÓN Y SU ENTORNO

Si bien es cierto que el área de estudio son Los Pantanos de Villa, es cierto también que no sólo se tiene que estudiar su superficie y actividades. Los espacios colindantes influyen en su desarrollo y este a su vez en el de los demás. Los lugares que lo rodean constan de viviendas y poblaciones sumamente bajas que carecen de servicios básicos y cuentan con una infraestructura incipiente.

4.1.1 Unidades de análisis¹⁰

Para un mejor análisis de la población colindante al terreno que se va a utilizar, se va a tomar como referencia estadísticas desarrolladas por La Municipalidad de Lima junto con otras entidades interesadas como SERPAR y la

¹⁰ IMP Y MML. Propuesta de reajuste de la zonificación y usos de suelo de Pantanos de Villa, Vol. I. Nov. 2001

Municipalidad de Chorrillos. Estas definen las zonas designadas para el estudio como “unidades de análisis”.

Urb.	Pobl.	Densidad (hab/ha)	Usos	Ocupación (%)	Vías	Lotes (m ²)	Agua	Desagüe
Villa Marina – San Juan Bautista	9658	72	Viv. Com. Ind. Taller Dep.	75 – 100	Asfaltadas	----	Red Pública	Red Pública
Bello Horizonte	1208	28	Vivero Viv.	0 – 25	Sin Asfaltar	120-160	Camión Cisterna	Sin Red
Los Incas	1739	31	Viv.	25 – 50	Sin Asfaltar	120-160	Sin Red	Sin Red
Los Cedros	5604	44	Viv.	50 – 75	Asfaltadas	160	Red Pública	Red pública
Club Cultural Lima			Recr.					
Huertos de Villa	2026	17	Recr. Ind. Viv.		Asfaltadas Sin asfaltar	1000	Camión Cisterna	Sin Red
La Encantada	1424	13	Viv.	75 – 100	Asfaltadas	1000	Red Pública	Sin Red
Las Brisas	137	2	Viv.	0 – 25	Asfaltadas	300	Red Pública	Sin Red
Morro Solar	29656	139	Viv. Com.	75 – 100	Algunas Asfaltadas	90-120	Red pública	Red Pública
Cerro Zigzag	44642	91	Viv. Com.	75 – 100	Asfaltadas y afirmadas	90-120	Red Pública	Red Pública
Las Delicias	17438	91	Viv.	50 - 75	S/Asfaltar	----	Camión Cisterna	----

Aquí se ha analizado a la población y sus servicios básicos, de tal manera para observar en situación se encuentran.

- Existen tres sectores habitacionales:
 - Clase social Baja y Muy Baja.
 - Clase social Media.
 - Clase social Alta.
- Sólo el 20% de la población está conectada con el servicio de alcantarillado de la red pública de Sedapal.
- El 65% de la población total de la zona estudiada tiene agua potable y el resto se abastece con cisternas.

4.1.2 Características urbanas (Zona de Reglamentación especial-ZRE)¹¹

- **Población:** 116 000 hab. de acuerdo al Censo realizado en el año 1993. Para el 2000 se estimó una población aproximada de 139 000 hab.
- **Extensión:** 2 572 has. De las cuales 263.27 (10.2%) corresponden a la Reserva natural de los Pantanos de Villa.
- **Densidad Bruta:** la densidad general es relativamente baja (54 hab/ha.), calculado con el estimado de población para el año 2000.

El problema radica en que no todas las urbanizaciones responden a esta estadística. La relación es sumamente desequilibrada.

¹¹ IMP Y MML. Propuesta de reajuste de la zonificación y usos de suelo de Pantanos de Villa, Vol. I. Nov. 2001

- **Usos de suelo:** Vivienda, comercio, industria, recreación pública y privada, viveros, zona agropecuaria y zona ecológica natural.
- **Usos de Vivienda:** es predominante y esta presente en sus diferentes modalidades.
- **Uso Comercial:** se desarrolla con más intensidad en los ejes de la vía de la Av. Huaylas, destinadas a la actividad constructora. Existen otras zonas en las que se desarrolla este uso como en el centro de los asentamientos humanos.
- **Uso Industrial:** presente en diversas zonas cercanas al área natural. Esto trae consigo riesgos y prejuicios para la zona en reserva.
- **Uso Recreacional:** conformado por parques residenciales y otros de mayor escala ubicados en cada uno de los asentamientos. También existen lozas deportivas las cuales podrían complementarse con otras actividades recreacionales.
- **Área Natural de Protección Municipal:** lo conforman Los Pantanos de Villa.

4.1.3 Lineamientos generales de ordenamiento urbano¹²

Las unidades de ordenamiento urbano y los criterios de zonificación desarrollados por la Municipalidad Metropolitana de Lima y el Instituto Metropolitano de Planificación, son 4:

- **Unidad de ordenamiento I: Recreacional**
 - Usos exclusivos recreacionales y residenciales de muy baja densidad.

¹² IMP Y MML. Propuesta de reajuste de la zonificación y usos de suelo de Pantanos de Villa, Vol. I. Nov. 2001

- Máximo de áreas libres con vegetación.
- Mínimo de alturas, hasta 2 pisos.
- Reconocimiento de manantiales y caudales como áreas intangibles de tratamiento especial.
- No actividades industriales, comerciales ni pecuarias.
- No actividades que producen ruidos demasiado altos.
- Tratamiento especial de retiros en edificaciones frente al Área Natural.
- Mínimo de vías vehiculares internas, sólo de acceso y con tratamiento adecuado para evitar la velocidad.

- **Unidad de ordenamiento II: Urbanizaciones**

- Usos residenciales de densidad media.
- Actividad comercial complementaria.
- Actividad Industrial restringida (sola la existente; no contaminante).
- Limitación de altura máxima (3 pisos).
- Máximo posible de áreas libres con vegetación.
- Mantenimiento de área verde (viveros) junto al canal, surco y ampliación de la misma.
- Recuperación en lo posible del humedal Bello Horizonte.

- **Unidad de ordenamiento III: Asentamientos Humanos**

- Uso residencial de densidad baja.
- Limitación de altura máxima (3 pisos).
- Tratamiento especial de edificaciones frente al ANPM (retiros y alturas).

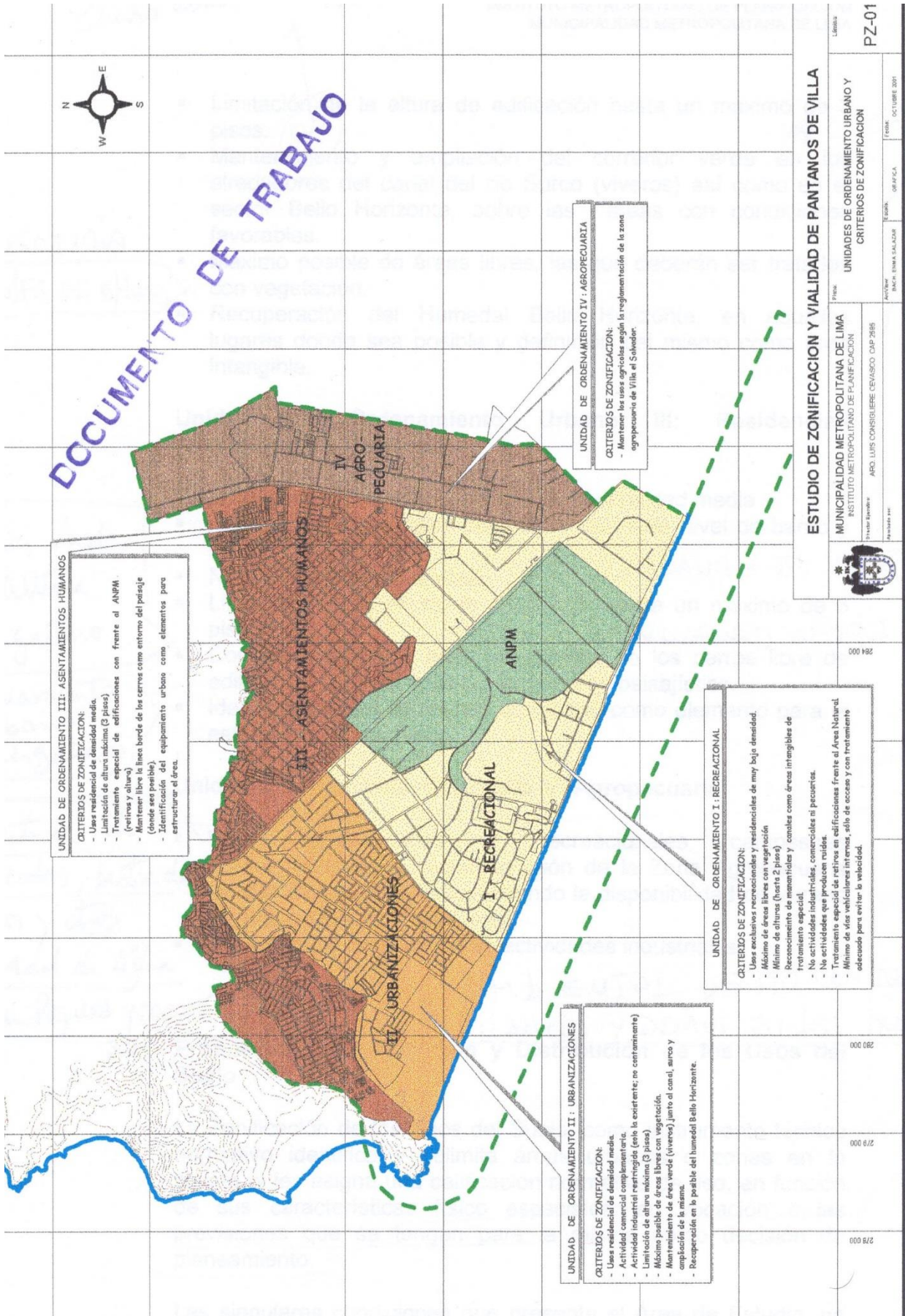
- Mantener libre la línea borde de los cerros como entorno del paisaje (donde sea posible).
- Identificación del equipamiento urbano como elementos para estructurar el área.

- **Unidad de ordenamiento IV: Agropecuaria**

- Mantener los usos agrícolas según la reglamentación de la zona agropecuaria de Villa El Salvador.

El terreno elegido se encuentra bajo la Unidad de Ordenamiento I. Claramente se puede notar que estos requisitos Municipales han sido violados y no sólo en este terreno sino también en la mayoría que lo rodean.

La propuesta planteará tratar de cumplir estos requisitos a lo más que se puedan, sin causar mayores daños a la ecología de los que actualmente le afectan; teniendo en cuenta que ya existe una infraestructura predominante en la zona.



4.1.4 Impactos y riesgos¹³

Así como el sistema vial, los asentamientos humanos, las actividades industriales y los clubes privados y centros de recreación también causan efectos negativos, positivos y riesgos para la zona.

4.1.4.1 Asentamientos humanos

Efectos Negativos:

- Sobre utilización de acuíferos y manantiales.
- Contaminación de manantiales con desechos domésticos altera la flora acuática natural y por lo tanto los habitats de las distintas especies.
- Rellenos de zonas de humedal.
- Impacto visual.
- Contaminación por residuos sólidos.
- Impacto de animales domésticos.

Efectos Positivos:

- Identificación del recurso hídrico como valor ambiental de primera necesidad.
- Posibilidad de educación ambiental en el área.

Riesgos:

- Crecimiento urbano desordenado.
- Agotamiento de algunos manantiales
- Uso no sostenible de recursos del humedal.

¹³ UNMSM. Los Pantanos de Villa. Biología y Conservación. Lima 1998

- Riesgo de incendios
- Peligro de brotes epidémicos
- Cambio en la composición faústica y florística por alteración de la calidad de las aguas.

4.1.4.2 Actividades industriales, de comercio y de servicio.

Estas actividades son las que más abundan en la zona que bordea al pantano.

Existen más riesgos y efectos negativos que positivos.

Impactos:

- Contaminación de aguas y acuíferos por los desechos tóxicos y arrastre de aceites minerales y sólidos.
- Impacto visual.
- Contaminación por ruido.
- Incremento del tránsito.
- Contaminación visual.

4.1.4.3 Clubes privados y centros de recreación.

Efectos Negativos:

- Elevado consumo de agua principalmente para riego, piscinas y necesidades humanas.
- Contaminación acústica

Efectos Positivos:

- Hay poco riesgo de nuevos asentamientos.

Riesgos:

- Contaminación de aguas subterráneas y superficiales
- Riesgo moderado de incendios.
- Movimiento de grandes volúmenes de tierra.

4.2 ANÁLISIS DEL SISTEMA VIAL

4.2.1 Red vial actual

La red vial actualmente esta conformada por vías expresas, vías arteriales, vías colectoras y vías locales.

- La vía expresa es la Panamericana Sur.
- La vía arterial está compuesta por la avenida Prolongación Huaylas o Antigua Panamericana Sur.
- Las vías colectoras son las avenidas Alameda los Horizontes, Hernando Lavalle, Garzas Reales, Vista Alegre, Ganaderos y Ovejeros.
- Las vías locales son todas las compuestas por las Urbanizaciones Las Brisas, La Encantada y A.H. Las Delicias.

Vías de mayor importancia

- **Carretera Panamericana Sur:** es una vía de rápido acceso desde cualquier punto de la ciudad de Lima y además sirve para salida al sur desde el terreno. En épocas de verano el tránsito aumenta debido a la congestión de

las playas del sur. El transporte diario es de vehículos pesados y de vehículos ligeros que se dirigen hacia las urbanizaciones mencionadas anteriormente.

- **Prolongación Av. Huaylas:** esta avenida es la antigua Panamericana Sur y conecta a toda una población con el sur y norte de una forma rápida. Actualmente es considerada una avenida arterial que permite el acceso a la zona de villa. A través de esta avenida se conecta a diversas urbanizaciones ubicadas al suroeste de la vía y a los Asentamientos Humanos al noroeste de la vía.

Tiene una longitud de cinco km. entre las Avenidas Los Cóndores y el intercambio vial Villa y de 3.5 km. en el tramo que cruza los pantanos de Villa. Su sección vial normativa es de 50 m y esta conformada por dos calzadas de 7.20 m c/u para cada sentido y un separador central de 20 m.

Cabe resaltar que en la época de verano el tránsito es mayor al del invierno por ser una avenida de rápido acceso a la Panamerica Sur.

- **Av. Hernando Lavalle:** esta avenida es concurrida por una población específica. Es de uso exclusivo para los residentes de las Urbanizaciones de La encantada y de Las Brisas. El uso es durante todo el año y solo es de transporte ligero. No se permite el tránsito pesado a no ser que sea con permiso de la Municipalidad. Toda la avenida se encuentra delimitada por cerco de púas para restringir el acceso a los pantanos desde cualquier punto.

- VIA EXPRESA
- VIA ARTERIAL
- VIA COLECISTICA
- VIA LOCAL

• **4.2.2 Impactos¹⁴**

Los impactos ocasionados por las vías solo se analizarán en las tres mencionadas anteriormente como principales para el lugar. Estas tienen un impacto negativo, positivo y riesgos para el entorno.

a) Av. Panamerica Sur

Efectos Negativos:

- Contaminación luminosa que podría afectar los ritmos biológicos de algunas especies animales de hábitos diurnos.
- Contaminación acústica.
- Contaminación ambiental.

Efectos Positivos:

- Vía de acceso al área.

Riesgos:

- La dirección del viento puede agravar los efectos negativos mencionados.

b) Av. Prolongación Huaylas

Efectos Negativos:

- Borde sobre el Pantano de Villa. Causa mayor contacto de los efectos artificiales sobre los ecosistemas naturales (ruidos, gases, aumento de la temperatura por efecto del asfalto).
- Divide y fragmenta el humedal en dos cuerpos.

¹⁴ UNMSM. Los Pantanos de Villa. Biología y Conservación. Lima 1998

- Contaminación acústica.
- Contaminación del aire y agua.

Efectos positivos:

- Facilita el acceso al área y con ellos el conocimiento de los Pantanos por parte de la población.

Riesgos:

- Derrames de combustible o sustancias tóxicas ocasionadas por accidentes de tránsito.

c) Av. Hernando Lavallo

Efectos Negativos:

- Borde sobre el Pantano de Villa. Causa mayor contacto de los efectos artificiales sobre los ecosistemas naturales (ruidos, gases, aumento de la temperatura por efecto del asfalto).
- Divide y fragmenta el humedal en dos cuerpos con lo cual se limita el paso de algunas especies de un lado al otro.
- Contaminación acústica.
- Contaminación ambiental.
- Efecto paisajístico.

Efectos positivos:

- Acceso rápido a Urbanizaciones.

Riesgos:

- Riesgos de accidentes.
- Posible atropello de fauna.
- Accesibilidad de animales domésticos.

4.2.3 Propuesta del nuevo sistema vial¹⁵

La Municipalidad Metropolitana de Lima junto con El Instituto Metropolitano de Planificación y la Municipalidad de Chorrillos has desarrollado un estudio sobre el impacto ambiental y paisajístico que ocasionan las vías actuales en la zona de los Pantanos de Villa y han planteado un cambio y reajuste.

Los cambios básicamente se enfocaron en las Avenidas Prolongación Huaylas y en la Av. Hernando Lavalle. Se han propuesto nuevos accesos para las urbanizaciones existentes pero se realizarán por la zona de los Cedros de Villa, exactamente por la Avenida Alameda Los Horizontes.

Av. Prolongación Huaylas: se ha determinado esta avenida como “tramo de características especiales”. Esto le otorga un tratamiento especial a la avenida tendiendo que cumplirse lo siguiente:

- Velocidad restringida (40km/h máx.).
- Prohibido el tránsito de carga.
- Casetas de control en los extremos de tramo.
- Señalización de ingreso.

¹⁵ IMP Y MML. Propuesta de reajuste de la zonificación y usos de suelo de Pantanos de Villa, Vol. I. Nov. 2001

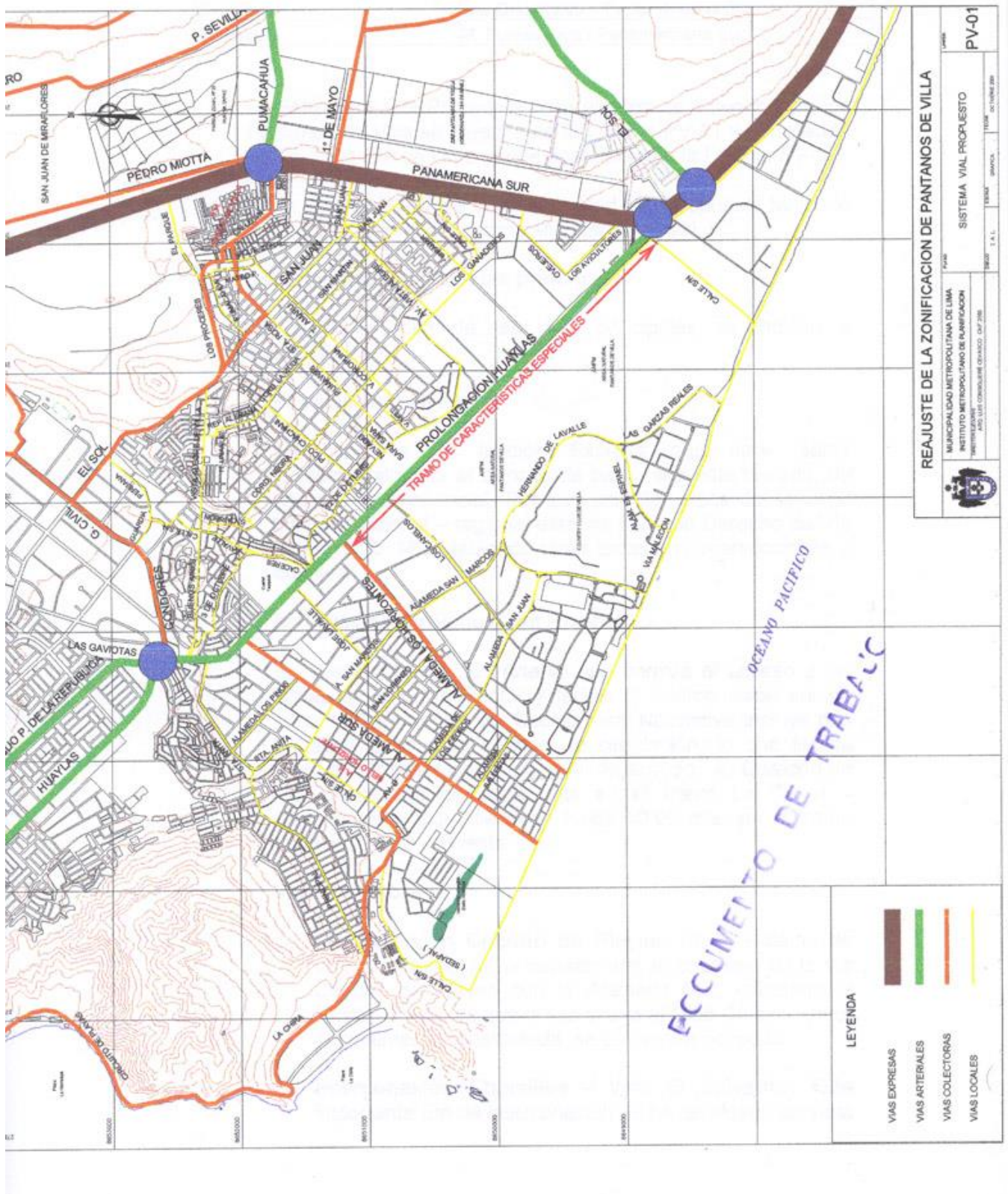
- Señalización adecuada a lo largo del tramo.
- Cambio de pavimentación por tramos para mejor identificación de la zona.
- Forestación al borde noreste.
- Solo iluminación superficial.

Av. Hernando Lavalle: se plantea eliminar el primer tramo de esta avenida, el que conecta Prolongación Huaylas con las Urbanizaciones. Los motivos son para evitar fraccionar el área natural, para eliminar la contaminación de gases y ruidos de autos al interior de los pantanos, para eliminar el tránsito por medio del pantano y para evitar las continuas inundaciones de la vía.

Al eliminar este tramo se desliga la unión que existe entre las urbanizaciones La Encantada y Las Brisas. Para no afectar a la población de la zona, se plantea unir las bordeando el Golf Villa.

Ya de esta manera se estaría restringiendo el uso de esta vía para uso exclusivo de estas urbanizaciones y del golf.

Existen otros cambios viales que estarían relacionados al tránsito interno de las urbanizaciones, esto para evitar la contaminación hacia el lado del pantano.



CONFLICTO II: ECOLOGICO

4.3 LOS PANTANOS DE VILLA

4.3.1 ASPECTOS GENERALES

Los Pantanos de Villa se encuentran ubicados en el Distrito de Chorrillos a 20 Km. Al sur de Lima – Perú, exactamente entre las Av. Hualylas y Hernando La Valle.

Tiene una superficie aproximada de 276 há. de Humedales de tipo 7 y 10 (según RAMSAR), y por reglamentación 400 há.

Se encuentra a una altitud de 1 a 5 m.s.n.m.

El área natural de los Pantanos de Villa forma parte del Corredor de Humedales de la Costa del Perú y es uno de los más importantes por su biodiversidad. Los Humedales que componen este corredor son:

- Manglares de Tumbes
- Laguna Ramón y Virrilá de Piura
- Albuferas del Medio Mundo en Huacho
- Laguna paraíso de Huacho
- Pantanos de Villa en Lima
- Lagunas de Puerto Viejo en Mala
- Reserva de Paracas
- Laguna de Mejía en Arequipa
- Laguna Ite en Tacna

4.3.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES¹⁶

Los Pantanos de Villa, son la única área Ecológica de Protección Municipal de la ciudad de Lima, destinada a la conservación de la flora y fauna representativa de los Humedales.

a) Aspectos biofísicos

El origen de los Pantanos de Villa se debe al afloramiento del agua subterránea proveniente de las lluvias y deshielos de la cuenca del río Rimac, que forman lagunas, charcos y terrenos fangosos.

Presenta vegetación halófila, gran biodiversidad de flora y fauna; con un entorno urbano, industrial y agropecuario.

El clima es desértico, con unos niveles de precipitación sumamente bajos que oscilan entre 0 y 5 mm. al mes. La temperatura media mensual presenta una variación moderada a lo largo del año, con valores máximo y mínimo de entre 25,8 °C y 15, 6 °C.

El equilibrio del ecosistema depende básicamente del agua, del clima y de su fauna y flora, así como de la interrelación de ellos con la ciudad y su población. Investigaciones realizadas en los tres últimos años permite determinar que en el área reservada existen 84 especies de aves en promedio anual (60

¹⁶ UICN. Misión de Evaluación de la zona de los Pantanos de Villa. Lima Abril 1998

residentes y 24 migratorias), 12 especies de peces, 12 especies de reptiles, 3 especies de mamíferos, 2 especies de batracios, 100 especies de insectos acuáticos y semiacuáticos, 12 familias de arácnidos, 10 especies de moluscos, 15 especies de nemátodos, 135 especies de protozoarios, 20 especies de rotíferos. Además de 58 especies de plantas, 67 especies de algas y 49 especies de diatomeas.

b) Componente hídrico

Los Pantanos de Villa son alimentados por dos canales subterráneos, procedente del delta del Río Rimac. El primero penetra en el humedal por el norte y el segundo por el noreste. En ambos casos, parte de estos flujos subterráneos forman manantiales o puquiales que afloran hacia la superficie para luego escurrir superficialmente hacia el pantano. En el caso del acuífero de San Juan de Miraflores, estas escorrentías superficiales forman áreas húmedas varios metros antes del humedal, en las que crece vegetación acuática en los terrenos no construidos. Al fluctuar los niveles de agua, sobre todo al descender, dejan al descubierto pequeñas zonas arenosas húmedas que son el espacio preferido por aves acuáticas migratorias.

La variación de las napas freáticas y de los acuíferos está directamente relacionada con las variaciones del caudal del Río Rimac. Aparentemente, no hay intrusión de agua salada hacia el humedal, aún cuando se nota la presencia de suelos salinos, la cual es posible que se deba a las intrusiones históricas de agua de mar. Si bien existe una gran evaporación (entre 30 y 25 mm al mes), en épocas de crecidas muy fuertes, es necesario extraer el agua

hacia el mar mediante una bomba que se encuentra en el Country Club de Villa. Antiguamente había paso de agua dulce al mar.

La avenida Huaylas ha jugado un rol bastante importante para la vida del humedal. Esta lo ha partido en dos lo que ha facilitado su colmatación de la parte noreste.

c) Funciones del humedal

- **Recarga y descarga de acuíferos.** Esta función se cumple cuando el agua desciende desde el humedal a los acuíferos o cuando asciende de estos hacia el humedal. En este proceso el agua es filtrada y puede ser utilizada para el consumo humano. En el caso de los Pantanos de Villa, existe la conexión subterránea entre la napa superficial y los acuíferos. Los Pantanos son el receptáculo de la descarga de los acuíferos.

Usualmente los humedales como Villa, que reciben la mayor parte de su agua por descarga del acuífero, sostienen comunidades biológicas más estables ya que las temperaturas y los niveles de agua no varían tanto como en los humedales que dependen de corrientes superficiales. Por otro lado son menos susceptibles a sufrir contaminación.

- **Retención de sedimentos** provenientes de canales artificiales y naturales. En los humedales como en los Pantanos de Villa, la vegetación acuática disminuye la velocidad del caudal de los canales que penetran en él, aumentando la tasa de asentamiento de los sedimentos.

- **Retención de nutrientes.** Humedales como Villa acumulan grandes cantidades de nutrientes, principalmente nitrógeno, fósforo y materia orgánica. Esta función, es muy importante en lo relacionado a la calidad de agua y la diversidad biológica.
- **Exportación de biomasa** a través de las poblaciones de fauna y flora que se alimentan y viven en el pantano.
- **Estabilización de microclimas.**
- **Educación, recreación y turismo.** En Villa es evidente la función que cumple el humedal en cuanto a educación a nivel formal o no formal. Tiene un grado de potencial como zona turística por estar dentro de la zona metropolitana.
- **Prevención de intrusión de agua marina a nivel superficial y de napas profundas.** Un humedal como Villa mantiene un equilibrio hídrico que impide la intrusión de agua de mar a los acuíferos.
- **Mantenimiento de los procesos de sistemas naturales** (ciclo del agua y nutrientes). Humedales como Villa aportan al ciclo del agua, del nitrógeno, del carbono y otros nutrientes.

d) Atributos del humedal

- **Diversidad biológica.** La biodiversidad de los Pantanos de Villa se repite a lo largo de toda la costa peruana. Es una clara muestra de la flora y fauna que tiene el límite costero.
- **Espacio verde y laboratorio vivo.** Lima es una de las ciudades con menos áreas verdes por superficie con lo cual los limeños tienen al alcance de su mano un área verde que contrasta con el paisaje de los alrededores. Por normas internacionales se recomienda que exista entre 8 a 10 m² por habitante de área verde en las ciudades. En Lima con 8 millones de habitantes los Pantanos de Villa constituyen un 0.5 m² de los 2.8 m² que le corresponde a cada ciudadano. Debido a esta cercanía, se ha potenciado también la investigación, al igual que las actividades de educación ambiental a escuelas y colegios.
- **Valor estético y paisajístico.**
- **Sitio emblema para la comunidad de Lima.**
- **Paisaje produce tranquilidad, reflexión y alegría.**
- **Valor de conservación.**
- **Sitio RAMSAR.**

4.3.3 HISTORIA Y EVOLUCIÓN URBANA

En la época incaica la zona perteneció al señorío de Sulco cuya capital Armatampu (lugar de descanso) se ubicaba a 7 km. Al norte del área natural. Además fue zona de paso obligado para llegar al Centro Religioso de Pachacámac, el más importante de la costa central ubicado a 15 km. al sur. Las lagunas existentes eran aprovechadas principalmente como fuente de alimentación.

Según relatos y visitas a Pantanos de Villa realizados entre mayo y noviembre de 1902 señalan:¹⁷

La superficie total debe estar alrededor de las 500 hectáreas, aunque según sus mediciones de campo en área estrictamente silvestre alcanzará no más de 400 hectáreas.

El tipo de animal predominante son las aves del Pantano; su registro alcanza las 138 especies, siendo la “Garza Blanca”, “Garza Azul” y “Garza Tamanquita” las más abundantes. Hay varias especies de aves rapaces. En el bosque de molles, sauces y algarrobos del pantano, he podido observar muchos nidos de “Águila Pescadora” del género Pandion.

¹⁷ IMP Y MML. Propuesta de reajuste de la zonificación y usos de suelo de Pantanos de Villa, Vol. I. Nov. 2001

Hay varios tipos de peces, destacando uno muy fusiforme que he identificado preliminarmente como lisa.

Si nos atendemos al concepto que el alemán Haeckel acuñó hace unos 30 años atrás , la ecología del Pantano de Villa sería muy frágil y vulnerable, bastaría cortar el suministro de agua de los canales para desecarlo.

La ciudad de Lima es aún pequeña pero previniendo su crecimiento en el futuro, podría alguna vez llegar a estos parajes feraces. El único gran jardín de Lima es el Parque de la Exposición y Reserva, pero alternativamente podría el poblador deleitarse contemplando un paisaje natural que no ha cambiado y debería mantenerse intacto (Bernacase 1902).

Antes de 1972 los Pantanos de Villa eran parte del Fundo Santo Toribio de Mogrovejo del Sr. Hernando Lavalle Fundador del Country Club de Villa y la Urbanización La Encantada de Villa.

EL 5 DE Mayo de 1970 con el Decreto Supremo N° 109 – 70 – AG del Gobierno Militar estableció que los terrenos en zona de expansión urbana deberían ser habilitados dentro del término de cinco años (Decreto que evito la Reforma Agraria en principio en estos terrenos).

El artículo 6, dejó en suspenso todos los procesos de habilitación urbana de tierras y si no eran cultivados en 90 días serían expropiados.

En toda esta época existía alguna conciencia ecológica pero lógicamente en esos momentos lo único que les preocupaba a sus legítimos propietarios era salvar su propiedad.

Desarrollaron la Urbanización los Huertos de Villa que llegaba hasta las Brisas pasando por las Urbanizaciones La Encantada 1ª y 2ª etapa y posteriormente la tercera.

Luego en 1977 el gobierno militar le adjudicó 196 hectáreas al Servicio de Parques en vez de que sea expropiada con fines de Reforma Agraria declarando intangible a esta área.

Anteriormente el sistema de drenaje del Pantano de Villa había sido estudiado en base a las nuevas Urbanizaciones con acequias que derivaban en dos canales principales. Las aguas provenían de la derivación del Río Surco, filtraciones de las pozas de oxidación de San Juan y canales de regadío de Surco.

Se creó un drenaje que discurría desde la caseta de bombeo de la Urbanizadora en la Alameda de Don Emilio bordeando los Huertos de Villa por la Alameda los Horizontes bordeando la Urb. la Encantada por el lado que divide de la Urb. Los Cedros canalizada por detrás de los terrenos de la Alameda la Encantada y desembocando en el mar por Caballero de la Capa.

Otro canal de drenaje es el que discurre en la actualidad desde la sangradera cruzando la Av. Hernando Lavalle hasta el Club de Villa a la caseta de bombas

que expulsa al mar el exceso de agua y otra la recircula para regar las áreas verdes.

Hasta 1986, antes de la construcción de la doble vía de la Antigua Panamericana Sur, esta área estaba constituida principalmente por los Pantanos de Villa.

La autopista dividió los Pantanos en dos y quedó convertida en “dique”.

La solución inmediata que se le dio al problema, fue continuar la acequia de drenaje desde el cruce de la carretera nueva que viene desde el Jr. Los Horticultores de las Lomas de Villa y derivando el agua hasta el gran hueco que dejó el constructor al retirar material de relleno inapropiado para levantar la rasante de la autopista del costado del Club las Garzas Reales del banco de Crédito en la Urb. Las Brisas de Villa, destruyendo el sistema de acequias de drenaje que canalizaban el agua hacia las zonas de niveles más bajos tanto al lado Sur de La Av. Hernando Lavallo como a la Norte.

Debido a que esta época se permitieron invasiones desde la Curva de Villa de Asociaciones de Vivienda tales como Sarita Colonia, Navidad de Villa, Sagrada Familia, etc.; fomentaron el cierre de los pases de agua canalizándolos hacia el dren N° 1 (hoy inactivo) por la Av. Del Premio Real / Los Canelos.

Al cerrarse este canal el agua en exceso siguió siendo bombeada por la Urbanizadora quien a pedido de la Asociación de Vecinos de los Huertos exigieron les den las bombas a su cargo.

Los resultados se vieron posteriormente, por falta de dinero no pudieron mantener ni las bombas ni el canal.

Por más que el presidente de las Urbanizaciones multara a los propietarios de los Huertos por romper el canal, este terminó por ser destruido y utilizado como colector de desagües.

Este pase continuamente lo cerraban cuadrillas de trabajadores que lograron que entre 1987 y 1988 los pantanos prácticamente se secasen.

Fue en estos momentos que grupos de amigos y entidades decidieron conformar el Patronato de Defensa de los Pantanos de Villa, inicialmente en forma silenciosa con el fin de salvar a los Pantanos.

La Asociación Urb. Country Club de Villa y la Encantada al igual que el Club y las Brisas luchan día a día con la finalidad de que no cerrasen el único acceso de agua y secasen los Pantanos.

El vaso lo derramó la destrucción de Palmeras Datileras por parte de una Institución quien trató de resarcir colaborando con equipo pesado para rellenar el dren que estaba destruyendo los pantanos.

El Country Club de Villa, su gerente general y sus directivos prestaron servicios para la realización de dicho trabajo.

En 1989 se trató de quitar la intangibilidad a los pantanos pero gracias a gente interesada en el tema se pudo mantener intacto el pantano.

Se terminó de consolidar el Patronato y por resolución Ministerial del 29 de Mayo de 1989 N° 00144 – 89 – AG – DGGFF se declaró ZONA RESERVADA DE LOS PANTANOS DE VILLA para protección de la flora y fauna silvestre sobre una superficie de 396 hectáreas en Chorrillos.

En el artículo 2° se encargo al Patronato de Defensa de los Pantanos de Villa la administración de la Zona Reservada.

En 1990 la Municipalidad de Lima tomó interés y empezó su labor de recuperar terreno que ya había invadido.

El 10 de Enero de 1991 la Presidencia del consejo de Ministros por Decreto Supremo N° 007 – 91 – PCM ratificó la Resolución Ministerial anterior donde se nombraban administradores de la Zona Reservada y encargó al Ministerio de Defensa el resguardo de la zona indicando lo siguiente:

“Entendiéndose que las medidas de conservación ecológica continuaran a cargo del Ministerio de Agricultura, quien garantizará a través de su dirección general de forestal y fauna facultándola a suscribir acuerdos y/o convenios de cooperación con entidades del sector publico con el fin de garantizar la conservación de tan importante área. El Ministro de Defensa no podrá ceder ni total ni parcial el área de 396 hectáreas, donde esta prohibido la caza de animales silvestres, la extracción de flora y fauna y otras actividades de explotación de recursos naturales renovables”.

En 1992 el agua volvió a niveles muy por debajo de la época antes de la construcción de la carretera como lo indicó el Diario “El Comercio” el 28 de Agosto de 1992 en su sección D (Especial).

Este mismo año el Perú se adhiere a la Convención Ramsar sobre humedales y es en el año 1997 que designa a Pantanos de Villa como zona Ramsar a nivel internacional.

En 1998, mediante Ordenanza de la Municipalidad de Lima N° 184, se crea la Autoridad Municipal de Protección de los Pantanos de Villa (PROHVILLA), declarándolos área Natural de Protección Municipal Refugio de Vida Silvestre.

4.3.4 IMPORTANCIA ECONOMICA Y SOCIAL¹⁸

Los Pantanos de Villa no solo son importantes por su actividad ecológica, sino también porque causa efectos positivos en el ámbito social y económico del país.

Estos motivos son:

- Los pantanos son una fuente de abastecimiento de agua subterránea para su entorno poblacional, estimado en 100 000 habitantes en Chorrillos, para lo cual la empresa Sedapal extrae y distribuye este recurso.

¹⁸ SERPAR. Centro de Interpretación de los Pantanos de Villa. Lima abril 2002

- Es un reservorio que almacena superficialmente 60 hectáreas de agua a una profundidad promedio de 1.20 m., equivale a 720 000 m³, para el desarrollo de la flora y fauna de los Pantanos de Villa; así también contribuye al control de inundaciones en las zonas de San Juan Bautista, Huertos de Villa, Los Cedros y los Asentamientos Humanos Venecia, Las Delicias de Villa y Villa Baja.
- Mejora la calidad fisicoquímica y microbiológica del agua en su proceso de filtración hacia los espejos, mediante su acuífero subsuperficial y la vegetación de sus drenes es escorrentía.
- Representan potencialmente una fuente de agua para la futura expansión de su área residencial y agrícola, como también para el desarrollo de su riqueza ictiológica para consumo humano. Actualmente se desarrolla en él un proyecto de repoblamiento de Lisas y Tilapias.
- Es un termorregulador del clima de la zona, porque modera los cambios climáticos de su entorno urbano, mediante la evapotranspiración de sus 200 hectáreas de flora y la evaporación que produce sus 60 hectáreas de espejos de agua.
- Amortigua y/o equilibra el impacto de posibles maretazos, vientos de arena, acción salinizante del mar, al disponer de 750 m. adyacentes al litoral marino.

- Proporciona oxígeno a los pobladores de su entorno inmediato, como producto de la fotosíntesis del área de vegetación. En el caso de pantanos de Villa su área natural, así como su legislación que la norma (PROHVILLA), le garantizan al Distrito de Chorrillos 16 m² de áreas verdes/habitante y a la ciudad de Lima 0.5 m² de áreas verde/habitante de las 2.8 m² /hab. Que posee. El hombre consume diariamente 2.5 kg. de agua, 1.5 kg. de alimentos y 12 000 kg. de aire.
- La explotación controlada de su vegetación se convierte en una fuente de ingresos económicos para los pobladores de Villa Baja y Delicias de Villa, mediante la extracción de Totorá y Junco principalmente. Así también plantas comestibles: Salicornia, Tomatillo, Berro, etc., medicinales: Cola de caballo, Hydrocotyle, Lentejita de agua, ornamentales: Jacinto de agua, Lirio de agua, etc.
- Para fines recreativos actuales el área es visitada por 35 000 personas al año, cuya mayor proporción corresponde a estudiantes escolares y universitarios, como proyecto futuro se prevé actividades como la navegación, pesca deportiva y paisajismo; constituye un recurso básico su calidad y cantidad de agua.
- Son ambientes poco perturbados, posibilitando el estudio de su complejo ecosistema, convirtiéndose en una suerte de laboratorio natural. Las diferentes Universidades Nacionales realizan sus investigaciones y tesis de grado en los Pantanos de Villa.

- Se encuentran dentro de los corredores biológicos que utilizan las aves migratorias Neárticas, Árticas y Altoandinas. Estableciéndose como sitio RAMSAR desde 1997.
- Ha permitido sensibilizar a la población sobre temas ecológicos y ambientales antes desconocidos por ella. El incremento de áreas verdes en la ciudad de Lima es cada vez mayor.
- Es una fuente turística muy importante, principalmente para el turismo ecológico y de observación de aves. El área recibe alrededor de 1 000 visitantes extranjeros al año.
- Las municipalidades distritales y provincial de Lima, a través del Pantano de Villa, han revalorizado la gestión ambiental municipal.
- El pantano de villa ha permitido por su riqueza biológica y ubicación dentro de una urbe de siete millones de habitantes, el reconocimiento de diversas instituciones nacionales e internacionales, que comprometen a su administradora SERPAR LIMA en su conservación y desarrollo futuro.

4.3.5 HÁBITATS Y BIODIVERSIDAD¹⁹

El conjunto de Los Pantanos de Villa comprende de distintas lagunas conformándose de esta manera diversos hábitats y biodiversidad de especies.

Las lagunas existentes son la Esperanza (ex campo de aterrizaje), Refugio (nueva laguna para investigación científica), Mar Villa (junto a la playa), Génesis (junto al Centro de Interpretación) y la Laguna Central.

Los hábitats formados se pueden dividir en siete:

- CUERPO DE AGUA: son lagunas con diferentes profundidades.

Flora: plantas acuáticas, Junco y Totorá.

Artrópodos: Camarones, pulgas de agua, etc.

Peces: Molis, Gupis, Platis, Tilapias y Lisa de agua dulce.

Aves: Pollas de agua, Gallaretas, Zambullidores, Patos, Garzas y Yanavicos.

- H. DE TOTORALES: zonas circundantes a los espejos de agua donde desarrolla la totora, esta área constituye hábitat especial para la reproducción, anidación y descanso de aves como el Siete Colores, Totoreto, Saltapalito, Garza Huaco, Garza Leonada, Pata Gargantillo, Tringero Común y Gallinetas.

- H DE ARBUSTIVAS: zona de suelos húmedos.

Flora leñosa: Manguillo

Especies pequeñas: Junco, Carricillo, Tomatillo.

¹⁹ IMP Y MML. Propuesta de reajuste de la zonificación y usos de suelo de Pantanos de Villa, Vol. I. Nov. 2001

Aves: Cuculí, Tortolitas, Tordo Grande, Gorrión.

- H. ARENAL GRAMA SECA: zona árida, con altos contenidos de salinidad.

Flora: Grama salada, Eucaliptos, Molle Costeño.

Especies introducidas: Palmeras de abanico.

Aves: Halcón Peregrino, Gavilán Acanelado, Güerequeque, Cernícalo Americano, Lechuza de los arenales, Chotacabra Trinador (los tres últimos anidan en la zona).

Otros animales: ratones, lagartijas y murciélagos.

- H. DE PLAYAS LIMO: escasa vegetación, se inundan temporalmente y durante la época de bajo nivel freático (verano) se forman grandes charcos limosos, zona de alimentación de aves de orilla como: Pata Amarilla Mayor y Menor, Playero Manchado, Cigüeña Perrito, etc.

- H. DE LAGUNAS Y LITORAL MARINO: zona oeste, existe la más alta producción de algas, invertebrados marinos que constituye la base de la cadena trófica. En esta zona se observa la mayoría de aves migratorias: Playeritos, Chorlos, Gaviotas, Faloropo, Vuelvepiedra, Sarapito, etc.

- H. DE CANALES DE AGUA: contruidos para controlar el flujo de agua o como drenes, estos ambientes son diferentes a las lagunas y proveen de agua al área, existen plantas acuáticas como: Repollo de agua, Lenteja de agua, Jacinto de agua, Sombrero Chino y peces como: Charcocas y Bagres.

CONFLICTO III: POLITICO

4.4 ANÁLISIS DE LA FÁBRICA LUCHETTI

4.4.1 Proyecto Inicial (Ver planos Anexo 1)

4.4.2 Problemática y situación actual²⁰

4.4.2.1 El origen del conflicto

Pantanos de Villa es un humedal ubicado al sur de la ciudad de Lima, constituye la única área de vida silvestre dentro de la metrópoli. Por sus características, ha sido incluido en la lista RAMSAR desde 1997, constituyendo uno de los 4 humedales legalmente protegidos (de un total de 11 existentes) en la costa peruana.

Además de ser un frágil ecosistema, la zona de los Pantanos de Villa resalta por ser parte del corredor hemisférico de vuelo de aves migratorias; también por la gran diversidad de especies que alberga (550) y los servicios paisajísticos y recreativos, únicos, que ofrece a la ciudad de Lima. La parte legalmente protegida (como Zona Reservada) tiene 396 hectáreas y su zona de amortiguamiento alcanza las 2.000 hectáreas.

Sobre el área natural protegida resulta claro que los actores reguladores, como los organismos del Estado, aunque han tenido suficiente tiempo para establecer una categorización adecuada (Santuario Natural o Refugio de Vida Silvestre), no han tomado la correspondiente decisión política. Similar es el caso de las áreas

²⁰ ROJAS MARCOS, Carlos y OLCA. La pasta y el Pantano. Luchetti y los Pantanos de Villa. Nov. 1999

adyacentes, que no han tenido norma de protección hasta la Ley de Áreas Naturales Protegidas de 1997, la misma que considera por primera vez el concepto de “área de amortiguamiento” y aclara el sentido y función de la categoría “zona reservada” dentro del sistema.

El conflicto en su versión actual emerge por las denuncias públicas de las irregularidades administrativas y los riesgos ambientales asociados a la construcción de una gigantesca planta industrial de propiedad de la empresa Luchetti Perú S.A.

La iniciativa la asumen las organizaciones de pobladores del entorno, a la cual se suman, en proporción casi geométrica, diversos sectores sociales y de opinión (ONG, universidades, medios de comunicación, organizaciones ciudadanas, entre otras) y un actor muy importante: la Municipalidad Provincial de Lima Metropolitana, la misma que, siendo parte del problema administrativo, pasa a liderar el conflicto desde el ámbito institucional y también político.

En términos de contenido se pueden distinguir dos dinámicas de conflicto. La primera, incentivada por el Municipio, reivindicando el acatamiento de normas técnico-administrativas y los valores ambientales de los Pantanos de Villa. Frente a ello, la empresa Luchetti ha reivindicado su derecho a invertir, argumentando el cumplimiento de la normatividad vigente y que, lo avanzado de su tecnología, no producirá mayores impactos negativos al ambiente, comprometiéndose incluso a alcanzar niveles de certificación ISO 14.000.

La segunda, liderada por el Comité de Defensa de Los Pantanos de Villa, que reivindica los derechos ambientales de la población limeña a conservar el área natural protegida y a manejar responsablemente el conjunto del ecosistema lagunar. Esta iniciativa la enfrenta, en primera instancia, a la empresa Luchetti, generadora directa de los impactos ambientales efectivos y potenciales, pero también a las instituciones de gobierno nacional y municipal, cuyas omisiones y errores han posibilitado la instalación y construcción irregular de la fábrica dentro de un frágil ecosistema natural.

El conflicto, a lo largo de su evolución, ha posibilitado un conjunto de esclarecimientos, todos significativos para la cultura ambiental de los ciudadanos de Lima e, incluso, de todo el país: según encuestas la gran mayoría de peruanos tomó conocimiento del caso y se formó opinión.

Entre otros efectos sobre la mentalidad colectiva se puede anotar:

- a) una masiva toma de conciencia sobre la existencia e importancia del pequeño ecosistema natural dentro de la ciudad de Lima.
- b) la conciencia y el cuestionamiento de un orden institucional ineficaz para los fines de la conservación del ambiente o la salvaguarda de los derechos ambientales de la población.
- c) la experiencia colectiva de interpelar a una gran empresa industrial a través de diversos medios (prensa, movilización, diálogo directo, etc.).

- d) la emergencia de nuevas formas de protesta y acción cívica, como el boicot al consumo de los productos Luchetti, etc.

Otro conjunto de esclarecimientos se han dado en torno a los límites de las políticas, la normatividad, la institucionalidad y los instrumentos de gestión existentes en el país: las instituciones involucradas (gobierno central y gobierno local) no pudieron resolver el caso, teniendo que recurrir al poder judicial.

Entre otros factores, de modo específico se constató:

- a) que los contratos de estabilidad suscritos por el Estado peruano son de tal fuerza que incluso permiten la transgresión de la normatividad sectorial y local.
- b) que los procedimientos de simplificación administrativa permiten saltarse requisitos sustantivos, que resultan graves en proyectos de gran magnitud.
- c) que la normatividad municipal requiere delimitar mejor y concordar las competencias de nivel provincial y local.
- d) las competencias de los ministerios se imponen sobre los gobiernos municipales, distorsionando la planificación y gestión de ámbitos complejos como son las ciudades.
- e) que los enfoques y horizontes de planificación de la ciudad no consideran suficientemente los aspectos de orden ecológico.

- f) mecanismos institucionales vigentes y viables para el tratamiento de este tipo de conflictos, como el Marco Estructural de Gestión Ambiental (MEGA), no funcionan sin un correlato de voluntad política de alto nivel.
- g) los estudios de impacto ambiental vienen constituyendo casi un trámite administrativo dentro del proceso de ejecución de los proyectos, perdiendo su fuerza previsor y constituyéndose sólo en instrumentos de mitigación.

Recursos Utilizados

Durante el conflicto, los actores involucrados movilizaron casi todos los recursos de acción posibles:

- Relaciones públicas (cabildo con todas las instancias de decisión y presión).
- Organización de la información (base de datos, cronología de acontecimientos, archivos periodísticos, etc.).
- Asesoría y evaluación especializada (especialistas, grupos de expertos locales, nacionales e internacionales).
- Institucionales (pronunciamiento de diversas organizaciones profesionales, facultades de universidades y otras).
- Comunicación (relaciones con la prensa, avisos periodísticos, publicaciones, publicidad directa e indirecta).

- Presión social (marchas ciudadanas a la fábrica, plantones en las oficinas de la empresa, vigiliias en plazas públicas).
- Presión económica (boicot al consumo, regalos promocionales por parte de la empresa).
- Acciones administrativas (solicitudes, autorizaciones, denegaciones, apelaciones, quejas, etc.).
- Acciones judiciales (acciones precautelatorias, recursos de amparo, apelaciones, demandas judiciales civiles y penales, etc.).

Del mismo modo el conflicto se ha procesado en casi todos los escenarios posibles, resaltando los siguientes ámbitos:

- Social
- administrativo
- técnico
- político
- publicitario
- negociación

- judicial

4.4.2.2 Análisis del conflicto

En el caso del conflicto analizado, el problema de fondo no está en términos de propiedad del terreno, del origen nacional de sus capitales, que sea una industria contaminante o en que use inapropiadamente los recursos naturales. El conflicto se hace evidente por la transgresión que hace la empresa de normas y procedimientos existentes en dos ámbitos: administrativo - municipal y ambiental.

Pero, pese a que en la argumentación de los principales actores (Luchetti, Municipalidad de Lima, población) se resalta el tema del cumplimiento o incumplimiento de las normas y procedimientos, lo que está en la base de este conflicto no son sólo intereses contrapuestos sino también valores y modelos de desarrollo diferentes aplicados en torno a los usos posibles o deseables de una porción del territorio de la costa y la ciudad de Lima.

De modo específico, pueden distinguirse formas de presentación del conflicto. El conflicto es de carácter ambiental, en tanto se refiere a un frágil ecosistema natural (lagunar costero) con gran diversidad de vida silvestre (550 especies). Pero el conflicto también es político por las posiciones y decisiones asumidas públicamente por los actores involucrados, respecto a los usos posibles o deseables de la parte legalmente protegida (Zona Reservada de 396 hás.) como de su zona de amortiguamiento (2.000 hás.).

En este sentido el conflicto trasciende en contenido, espacio y el tiempo al "caso Luchetti", llevando a cuestionar las decisiones de política y las normas que rigen el desarrollo económico y ambiental de la ciudad de Lima e incluso el país.

En términos generales dos son los grandes temas de fondo abordados por los actores en lo que va del conflicto:

Manejo del territorio

Este tema tiene a su vez dos componentes: el área protegida (de competencia del gobierno central a través del INRENA) y la zonificación de uso del área adyacente (de competencia municipal a través de la Municipalidad de Lima Metropolitana).

En tanto área natural protegida, resulta claro que los actores reguladores han tenido suficiente tiempo para definir las adecuadas condiciones de protección del ecosistema Pantanos de Villa.

La Zona Reservada Pantanos de Villa fue establecida en 1989. Para la legislación peruana la categoría "zona reservada" ha sido una forma legal y efectiva de protección, pero de carácter transitorio y débil para los fines de la conservación. En los años siguientes, los intentos por establecer los Pantanos como Santuario Nacional (categoría de conservación legal más estricta) no prosperaron por falta de decisión política de las autoridades sectoriales (Ministerio de Agricultura).

Respecto de las áreas adyacentes, aunque su protección ha tenido base legal temprana (artículo 97 del Código del Medio Ambiente aprobado en 1990), a todas luces no ha sido suficiente. Por esta razón, la Ley de Áreas Naturales Protegidas, sancionada a mediados de 1997, recién "considera por primera vez el concepto de

zona de amortiguamiento y aclara el sentido y función de las zonas reservadas dentro del sistema".

Si bien es cierto que una definición legal no garantiza la conservación de los ecosistemas, para el caso de Pantanos de Villa, una mayor precisión y fuerza legal podría haber creado condiciones diferentes para el manejo del área protegida (250 has.) y las zonas adyacentes (2.000 has).

Sobre la voluntad política en torno al tema, puede notarse que por parte del gobierno central hubo marcada ambivalencia. Por un lado dispuso su cuidado mandando la intervención del mismo ejército a través del Ministerio de Defensa; por otro, no dio curso a la propuesta de conversión de Los Pantanos de Villa en Santuario, aunque esta responsabilidad más bien puede atribuirse directamente al Ministro de Agricultura de entonces.

Similar ambigüedad caracterizó también el comportamiento municipal. De un lado la Municipalidad de Chorrillos incorpora la conservación de la zona dentro del Plan de Ecodesarrollo (1989), emitiendo también una gran cantidad de disposiciones administrativas (sobre todo a fines a fines de 1993); por otro lado, este mismo municipio, junto con la Municipalidad de Lima, otorga autorizaciones para el drenaje y relleno de terrenos, como la instalación de grandes industrias en la misma zona en la que hoy se instala la planta de Luchetti.

Otro factor que abonó a la inestabilidad de la zona fue su consideración como Parque Zonal y su administración a cargo del servicio de parques de la Municipalidad de Lima (SERPAR) y no a cargo del INRENA (autoridad nacional del Sistema

Nacional de Áreas Protegidas por el Estado - SINAMPE). Esta situación puso a los Pantanos de Villa en medio de las disputas políticas en torno a la administración del conjunto de parques zonales. Esta tensión todavía continúa, luego de varios intentos de sanción: en 1993 se planteó su distritalización, en 1994 su manejo por un patronato, aprobándose en 1996, por ley nacional, su administración distrital y por Ordenanza (ley municipal) continuar el manejo centralizado del conjunto de parques. El segundo componente vinculado al manejo del territorio es el de la zonificación del área de amortiguamiento, uno de los puntos más debatidos en el conflicto Luchetti. En este caso también las autoridades municipales tuvieron tiempo suficiente para procesar las modificaciones necesarias. La propuesta fue hecha en 1991, no logrando ser efectivizada hasta hoy.

La conciencia de esta omisión es clara tanto por parte de la Municipalidad como de la ciudadanía. "Hubo falta de previsión municipal para preservar la zona de amortiguamiento y no cambiar la zonificación" declaró el alcalde Alberto Andrade, luego de instalado el conflicto con Luchetti. "La Municipalidad de Lima cometió un gravísimo error al calificar a un área adyacente a la zona reservada como zona industrial" declaró por su parte el presidente del Patronato de Defensa de los Pantanos de Villa, al momento de plantear el conflicto en el mes de julio.

Tanta fue la falta de visión de Municipalidad de Lima que ella misma, cometió graves errores: dispuso (en 1989) la construcción de la autopista que hoy corta los Pantanos. También, junto con la Municipalidad de Chorrillos permitió la instalación del autodenominado "grifo ecológico" (en 1993), legitimando el uso industrial de dicha zona, hecho que se percibe ya claramente en 1994 con la colocación de los

primeros carteles anunciando la instalación de industrias, entre ellas una molinera. Esta tendencia probablemente hubiera continuado de no ser por la indignada reacción ciudadana -por el caso Luchetti- y la masificación del interés por el cuidado del área natural -Pantanos de Villa-.

Impactos ambientales de las actividades productivas

Este hecho es hoy evaluado a través de los Estudios de Impacto Ambiental, instaurados en el país con el Código del Medio Ambiente (DL.613, agosto de 1990). Según la Ley Marco para el Crecimiento de la Inversión Privada (Decreto Legislativo 757, de noviembre 1991), que definió las reglas de juego económicas y ambientales que hoy rigen en el país, dispuso que las actividades económicas que impliquen riesgo ambiental requerirán necesariamente la elaboración de estudios de impacto ambiental previos al desarrollo de dichas actividades (art.51).

Esta misma norma encarga a las autoridades sectoriales la implementación de esta disposición. Sin embargo, por la complejidad propia del sector, el Reglamento de Protección Ambiental para el Desarrollo de Actividades de la Industria Manufacturera fue aprobado recién en septiembre de 1997 cuando ya la planta Luchetti estaba construida.

Que la empresa estaba obligada a encargar un EIA nadie discute. Lo que sí se ha debatido es quién o quiénes han elaborado los estudios, su calidad o nivel de consistencia técnica, así como las condiciones formales de su aprobación.

La elaboración técnica del EIA tuvo como protagonistas a dos empresas: la primera pequeña y con irregularidades en su registro (Ecofish), la segunda grande y prestigiosa (SGS Ecocare). Según los EIA presentados la actividad de Luchetti no causará daños al ecosistema. Para expertos independientes ambos EIA tienen serias deficiencias, las mismas que fueron resaltadas por la Mesa de Expertos convocada por la Municipalidad de Lima, siendo parte sustantiva del conflicto general.

El trámite de la aprobación del EIA es igualmente parte del conflicto. Para la Municipalidad de Lima y sectores ambientalistas la aprobación del EIA debió ser previo al inicio de las obras, además de ser consultado con la población. Para la empresa no se requería la aprobación, sólo su presentación. Para INRENA y un sector del Concejo Metropolitano la aprobación el EIA incluyó la condicionalidad del logro de la certificación ISO 14.000 (todavía en proceso de normalización para el país) por parte de la empresa.

4.4.2.3 Escenarios del conflicto

En lo que va del conflicto se pueden distinguir por lo menos 6 grandes escenarios de interrelación de actores.

Escenario social: que constituye el espacio de interés de los pobladores que viven en torno a los Pantanos de Villa o en el distrito.

Se ha expresado a través de organizaciones como el Patronato de Defensa de Los Pantanos de Villa y la asamblea de organizaciones de base del distrito,

organizaciones en las cuales se han procesado todas las posiciones, prevaleciendo las de franco rechazo al proyecto. Vale precisar que hace unos años el Patronato era la organización de los vecinos ricos instalados entre la playa y los Pantanos (residentes de La Encantada y los clubes). Hoy, sin embargo, pese a tener importante presencia de estos sectores, el Patronato también cuenta con la participación de vecinos de las zonas populares. Su presidente y vicepresidente han personificado la alianza de ambos sectores.

En este espacio la empresa ha intervenido convocando reuniones (almuerzos y otros) en las que participaron representantes de las poblaciones aledañas. En ellas generalmente se ha ofrecido información detallada de su proyecto, incidiendo en el significado y calidad de sus productos, también en la oferta de puestos de trabajo. Al final de las reuniones se hacen algunos regalos (polo y fideos).

Otras iniciativas de la empresa en este campo se han procesado a través del auspicio de programas en algunos medios de comunicación - especialmente el canal 4 y un sintonizado programa de conversación- y la permanente entrega de regalos y otros beneficios materiales a la población.

Por su parte, los defensores de los Pantanos de Villa han logrado reiteradas veces hacer movilizaciones de protesta ante la planta, convocando en algunas de ellas a miles de personas de todo Lima.

Escenario público: que constituye el espacio donde se procesan los intereses generales de los ciudadanos, independientemente de su ubicación o su cercanía de intereses dentro del conflicto.

Se ha expresado a través de las encuestas de opinión pública (las que han mostrado altos niveles de rechazo a la construcción de la fábrica en la zona: entre 70% y 50%, llegando en algún momento a considerar el caso Luchetti como el quinto más importante para el país), igualmente a través de eventos públicos (como el Congreso Metropolitano de Participación Vecinal, que hizo una expresa mención al problema) o masivas marchas de solidaridad con los Pantanos de Villa convocados por la Coordinadora Metropolitana de Defensa de los Pantanos.

También pueden incluirse aquí las informaciones periodísticas de casi todos los medios masivos de comunicación (en la prensa escrita el nivel de atención al tema ha variado de simple noticia de locales, hasta llegar al nivel de editoriales, primeras planas, páginas centrales o informes especiales sobre el caso y colaterales).

En este escenario también podemos incluir los pronunciamientos de ciudadanos (vía cartas a los medios de comunicación, intervenciones orales en programas radiales, etc.), igualmente los pronunciamientos de grupos de instituciones como el Foro Ecológico, Renace Perú y otros.

Un ámbito fuertemente usado ha sido la publicidad puesta en todos los medios masivos tanto por la empresa como por la Municipalidad de Lima.

Escenario administrativo: constituido por las instituciones públicas y sus organismos, también por el conjunto de normas técnicas y administrativas que regulan las actividades económicas, y otras, en la ciudad

En este espacio se ha iniciado y procesado una parte sustantiva de las interrelaciones entre los actores centrales del conflicto: las Municipalidades de Lima y Chorrillos, INRENA, la empresa Luchetti y la ciudadanía. Los problemas se han presentado por las imprecisiones o diferencias existentes entre las normas y procedimientos derivándose en diversas interpretaciones sobre su contenido y forma, principalmente sobre:

- a) el reglamento de construcción
- b) la zonificación del territorio
- c) las licencias y autorizaciones
- d) los estudios de impacto ambiental

Al respecto, del recuento hecho de los acontecimientos se desprende que tanto la acción como la inacción de las instituciones públicas han posibilitado la emergencia del conflicto. Directamente, al emitir típicas resoluciones burocráticas apegadas a la letra y no a la realidad, como es el caso de la zonificación, compatibilidad de uso y aprobación del proyecto preliminar autorizados por parte de la Municipalidad de Lima. Igualmente el otorgamiento de la licencia provisional por parte de la Municipalidad de Chorrillos, como la conformidad dada sobre los Estudios de

Impacto Ambiental por parte de la Dirección General de Medio Ambiente Rural del INRENA.

La inacción tiene también responsabilidad en el caso. Indirectamente, al no categorizar legalmente los Pantanos de Villa como Santuario Nacional (categoría fuerte de protección) por parte del INRENA y el Ministro de Agricultura; también al no cambiar la zonificación industrial del área de influencia del humedal por parte de la Municipalidad de Lima. Directamente al no supervisar oportunamente los alcances o el apropiado cumplimiento de las autorizaciones dadas por parte de las Municipalidades de Chorrillos y Lima (las reacciones ocurrieron sólo cuando emergieron protestas ciudadanas y cuando la planta tenía ya 30 mts. de altura).

En este escenario burocrático, sin visión, con funciones imprecisas, altamente ineficiente y corruptible es que la empresa Luchetti pudo construir el 60% de su obra sin contar con los mínimos requisitos administrativos ni ambientales: licencia de construcción y estudio de impacto ambiental.

Probablemente, dos factores influyeron decisivamente en este hecho. El primero, es el precedente de irregular comportamiento de las instituciones y empresas en la zona en la instalación de las primeras actividades industriales (grifo y camales) entre los años 1993 y 94; en estos casos se impuso la política de “hechos consumados”, ratificando que al fin y al cabo “todo se puede regularizar” en la administración pública. El segundo, es el contrato de estabilidad jurídica suscrito por la empresa Luchetti y el gobierno peruano en el año 1995, el cual tenía fecha límite de inversión el mes de julio de 1997; probablemente este hecho pueda explicar la confianza y la premura en construir la planta por parte de la empresa.

Escenario técnico: conformado por instituciones o expertos que, en razón de su especialización o experiencia profesional, emiten juicios debidamente fundamentados de carácter científico o técnico.

Este espacio emergió de dos maneras. Convocado por la autoridad municipal, como recurso para la mejor toma de decisiones. Aquí se considera, en el ámbito local, el Grupo de Expertos conformado por la Municipalidad de Lima y la Comisión Técnica Provincial (de carácter multisectorial); también al Grupo de Humedales de la Unión Mundial para la Naturaleza, UICN que hizo una visita expresa y emitió un informe.

El aporte técnico apareció también por propio interés de las instituciones y expertos vinculados al tema. Aquí se consideran los aportes de diversos colegios profesionales (arquitectos, ingenieros, abogados), igualmente el aporte de ONG especializadas como la Sociedad Peruana de Derecho Ambiental, Humedales Perú, entre otros.

En términos generales su opinión coincidió en señalar “la insustentabilidad ambiental del proyecto, los altos riesgos para la zona reservada, las deficiencias del estudio de impacto ambiental, la necesidad de alternativas integrales”, etc.

Escenario político: en general involucra a los actores, y los espacios de interrelación de actores, vinculados al tratamiento y gobierno de los asuntos públicos.

En el caso Luchetti este espacio aparece en el momento de escalamiento y agudización del conflicto (septiembre 97– enero 98) debido al simbolismo político que tiene uno de sus mayores actores (el alcalde de Lima, por entonces la personalidad políticamente más identificada del país luego del presidente de la República, más aún cuando muchos lo consideraban “cabeza de la oposición” y potencial candidato presidencial).

Igualmente el tema se convierte en político por el impacto masivo que adquiere el caso (dejó de ser un hecho local y administrativo para convertirse en uno de interés de toda la ciudad e incluso el país).

También operará a este nivel el interés político del “partido” de gobierno, que aprovechó la situación para sancionar una ley distritalizando las habilitaciones urbanas, hecho que cumpliría un doble propósito: restar atribuciones al Municipio limeño, y su alcalde, y dejar en el espacio administrativo distrital -Chorrillos- la solución del conflicto con Luchetti.

Igualmente saldrá a luz la puesta en juego de la imagen y seguridad nacional, desde el punto de vista de las garantías ofrecidas a la inversión privada extranjera, resaltado sobre todo por calificados voceros empresariales como CONFIEP; en este contexto sale también a flote el origen chileno de la empresa Luchetti. Similar sentido tuvo alguna opinión marginal sobre el riesgo que implicaba las características y ubicación “geopolítica” de la planta (relativamente cercana a varias bases militares). En términos generales, el gobierno dio varias muestras directas e indirectas de respaldo a la empresa Luchetti (opiniones de los ministros de Economía e Industrias,

del presidente del Congreso, además de otros funcionarios de menor rango). La Municipalidad por su parte ha mostrado varias posiciones: el alcalde desde el inicio optó por hacer prevalecer el principio de autoridad y la vigencia de las normas; el Concejo Metropolitano en cambio varió de una postura contemporizadora por parte de una primera mayoría de éste (acuerdo del 16 de diciembre), a otra de respaldo a la posición del alcalde (acuerdos del 19 de diciembre y el 19 de enero).

Cabe resaltar el hecho que a nivel del Concejo Metropolitano las diferencias entre gobierno-oposición no fueron determinantes, encontrándose partidarios de "respaldar el principio de la norma y la autoridad" (con efectos prácticos de denegar la construcción de la planta Luchetti) por parte de los diferentes grupos políticos. Del mismo modo en los diversos movimientos se encontraron partidarios de la "regularización" de la situación de la empresa (dando pase a continuar su construcción y posterior operación).

Escenario judicial: conformado por las instituciones y normas para la resolución legal -y coercitiva- de controversias públicas y privadas. Está constituido por el poder judicial y el cuerpo de leyes que rigen a la República.

Los actores recurren a este escenario en momentos de máxima tensión –y quizá agotamiento subjetivo- del escenario administrativo y político. En este ámbito existen -en general- dos vías posibles para reivindicar derechos: la vía del recurso de amparo y la vía regular.

Primero recurre la empresa Luchetti usando la estrategia del Recurso de Amparo en salvaguarda de su derecho a la propiedad ante un juez de Derecho Público. Allí, logra que el juez Percy Escobar, primero, y luego la Sala de Derecho Público de la Corte Superior de Lima acojan una medida cautelar y un recurso de amparo en el sentido de continuar las obras, el cese de la intervención municipal y el otorgamiento de autorización de funcionamiento.

Otra incursión a este espacio es hecha por un conjunto de ciudadanos que optan por una acción precautelatoria en defensa de sus derechos ambientales en la vía regular. Una de ellas, logra que el juez Germán Aguirre del 3º Juzgado Civil de Lima acoja su recurso disponiendo que tanto la empresa como las municipalidades cesen su intervención en tanto no se asegure el respeto del derecho a un ambiente sano.

Presentado el conflicto de competencia dentro del poder judicial, un pronunciamiento de la Corte Suprema establece para todos los efectos la competencia de la Sala de Derecho Público y la inhibición de la Sala de Derecho Civil, dando por concluido, y sancionado a favor de la empresa Luchetti, la querella en el ámbito judicial. A partir de ello se han venido desplegando un conjunto de acciones judiciales tendientes a facilitar la ejecución de la sentencia, incluyendo demandas contra algunos opositores.

4.4.3 Soluciones al conflicto²¹

²¹ ROJAS MARCOS, Carlos y OLCA. La pasta y el Pantano. Luchetti y los Pantanos de Villa. Nov. 1999

De las posiciones planteadas durante el conflicto se desprenden dos grandes posiciones de salida, incluyendo cada una de ellas algunas variantes.

Vía de Regularización

Según esta posición el caso era ya "irreversible", en razón de lo cual correspondería una estrategia de minimización o mitigación de los impactos ambientales ocasionados por la presencia de diversas actividades económicas en la zona. Plantea que, para el caso Luchetti, habría que cumplir con las recomendaciones planteadas por el EIA y las condicionalidades puestas por el INRENA. Adicionalmente podría crearse un fondo o un "canon" destinado a la protección ambiental de los pantanos. Suscribirían esta opción, además de la empresa y el gobierno central, el Colegio de Arquitectos, el diario Expreso, CONFIEP, el Concejo de Chorrillos. Este fue también el temperamento del acuerdo del Concejo Metropolitano del 16 de diciembre de 1997.

Una variante de esta opción era la adecuación del proyecto, propuesta que incluiría remover parcialmente el edificio y la adecuación de sus actividades a las exigencias de una industria liviana. Esta propuesta fue sugerida por los asesores legales y ambientales del Municipio.

Otra variante, además de la regulación, era poner punto final al crecimiento de la zona industrial. Esta propuesta ha sido sugerida por la regidora Moyano.

Vía de Reordenamiento Ambiental

Según esta posición la ciudad debería optar por recuperar y conservar el conjunto del ecosistema de Los Pantanos de Villa, dándole una categoría de conservación de refugio de vida silvestre. Esta opción implicaría una estrategia de largo plazo, gradual y negociada para lograr la reubicación del conjunto de actividades incompatibles en lugares aptos para sus propósitos (por ejemplo la zona industrial de Villa El Salvador). Suscribirían esta opción el alcalde Alberto Andrade, la mesa de expertos, los ambientalistas peruanos (Foro Ecológico) y chilenos (OLCA, IEP), el Patronato de los Pantanos, el diario La República, la población del distrito y entre el 50% y 70% de la opinión pública.

Sobre el traslado pueden discriminarse dos variantes. La primera ocurriría de modo voluntario, de existir una razonable aceptación de responsabilidades y la definición de mecanismos de legales y financieros que la hagan viable y satisfactorio para los implicados. La segunda variante sería la expropiación por razones de interés público, por supuesto con pago justipreciado tal como lo ha exigido el diario Expreso.

De prosperar esta opción, un dilema planteado era qué hacer con la infraestructura existente. Al respecto se plantearon varias posibilidades. Para algunos, lo que cabía era la restauración del ambiente natural, lo que implicaría la demolición de las construcciones (esta opción ha sido sugerida por el Patronato, algunos regidores, parte de la opinión pública). Para otros lo realista era dar a los locales usos compatibles con el área, por ejemplo instalar allí el Museo de Historia Natural, la sede de la policía ecológica o un programa metropolitano de educación ambiental (esta opción fue formulada por algunos regidores provinciales).

Esta opción implicaría también, por coherencia de la propuesta, cambiar las vías de acceso a los barrios residenciales y los clubes ubicados en la zona de playa, cancelando la pista que corta transversalmente los pantanos. Significaría también restringir el masivo paso vehicular por la autopista.

La factibilidad de esta solución es de largo plazo y dentro de un esquema de manejo complejo, integral y gradual de la franja marino-costera, las actividades económicas ya instaladas y el propio asentamiento de la población.

CAPITULO V. Análisis del Terreno

5.10 CARACTERÍSTICAS DEL TERRENO

Dada la complejidad del proyecto y a la necesidad de ubicarse en un lugar alejado parcialmente de la ciudad por motivos de espacio para desarrollar todas las actividades que el programa arquitectónico incluye, se ha escogido el terreno de La Fábrica Luchetti y sus alrededores, en los Pantanos de Villa – Chorrillos.

Este terreno consta de aproximadamente 88 869 m², los cuales se encuentran divididos en 4 sectores, por fragmentarlos de alguna manera.

En el primero, se encuentra la Fábrica Luchetti ocupando un área de aproximadamente 50 000 m². En esta zona se tiene edificaciones y se utilizarán para completar las áreas que el programa exige.

El segundo sector, se encuentra totalmente vacío y ocupa un área aproximada de 13 000 m² y se encuentra en el medio de todos los terrenos que se utilizarán.

El tercer sector, ubicado en el extremo norte del área de estudio pertenece a una estación de gas para automóviles. Actualmente se encuentra clausurado por no cumplir con las medidas de seguridad correspondientes para la zona. Posee un área de 10 000 m².

El cuarto sector consta de viviendas en precarias condiciones estructurales e higiénicas. Ocupan un área de 16 000 m². Es notoria la necesidad de intervención en la zona para proporcionar una regeneración urbana. Adecuando el área a los planes futuros de los cambios de vías es recomendable reubicar a la población que ocupa estas áreas para así conformar la avenida que se encuentra en proyecto.

Como se ha mencionado en capítulos anteriores, estos terrenos están utilizados de una forma inadecuada para el lugar en que se encuentran. La Fábrica Luchetti necesita una intervención inmediata para frenar la contaminación que produce su deterioro estructural a la flora y fauna de los pantanos. El grifo si bien es cierto que ya está clausurado y libre de funcionamiento también proporciona impactos negativos para la zona natural, al igual que las viviendas en mal estado y sin los medios básicos para su utilización como tal.

Por otro lado, estos terrenos poseen una característica bastante interesante. En la actualidad existen problemas o conflictos en la zona y es exactamente en el área que se va a utilizar donde se convergen convirtiendo el terreno elegido como un alto riesgo para el entorno natural.

Estos conflictos se dividen en tres y son ecológicos, urbanos y políticos, exactamente como se ha subdividido el Capítulo anterior.

Al intervenir la zona se resolverán los problemas y se plantearán soluciones adecuadas para el desenvolvimiento en cada uno de estos aspectos. Estas soluciones tratarán de cumplir con todos los requisitos municipales, teniendo en cuenta las intervenciones ya existentes.

5.11 PLANO UBICACIÓN

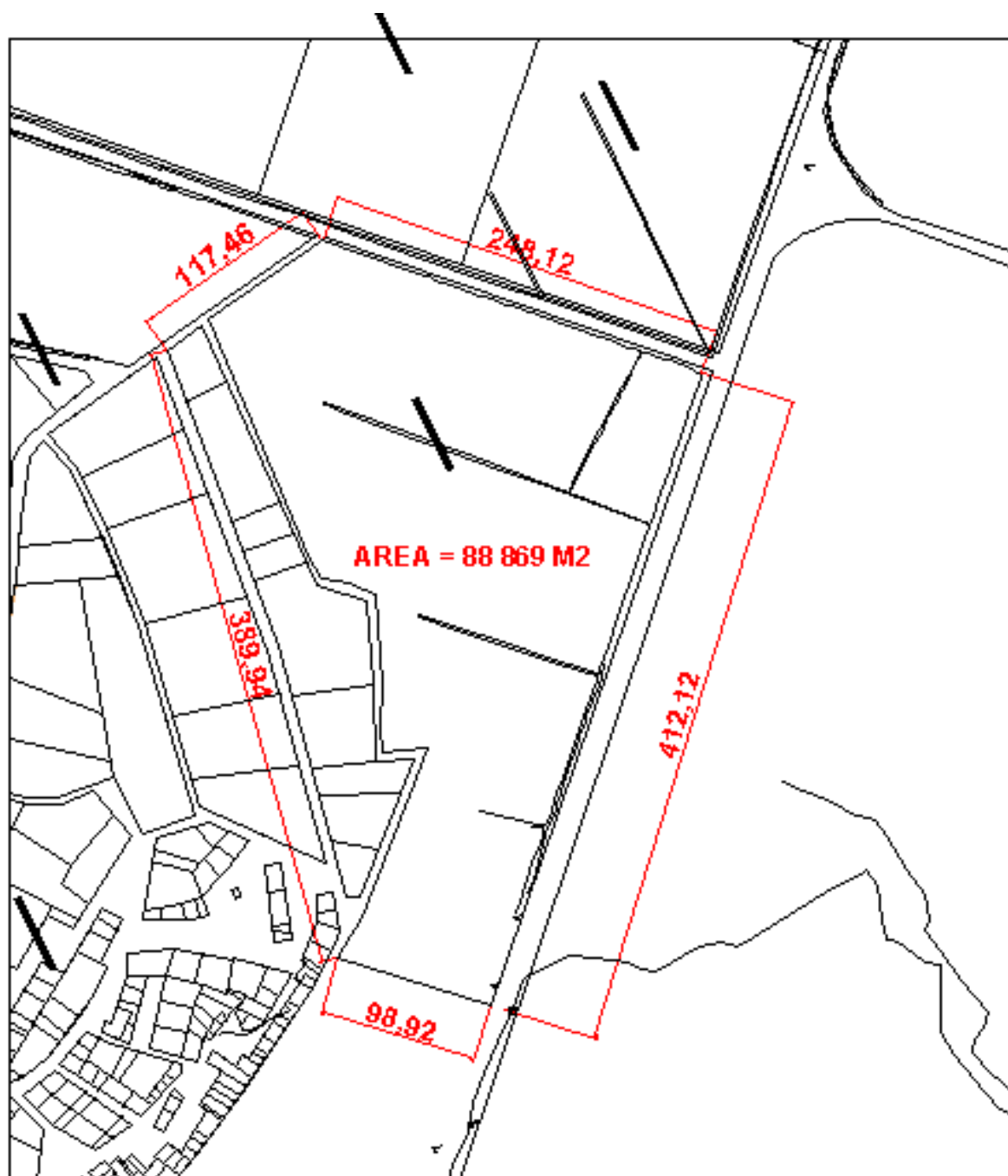


5.12 FOTOGRAFÍA AÉREA



5.13 DIMENSIONES Y TOPOGRAFÍA

5.4.1 Dimensiones



5.4.2 **Topografía** (Ver Anexo 2)

5.14 **RAZONES PARA LA ELECCIÓN DEL TERRENO**

El terreno se ha elegido tomando en cuenta las características necesarias para un centro de este tipo, analizando específicamente cual sería el lugar ideal para un desenvolvimiento óptimo de los usuarios y como estos podrían interactuar con un entorno y una población necesitada de actividades.

Un Centro Cinematográfico que se plantea ser edificado en varias etapas necesita un lugar que le permita una cierta capacidad de expansión y la seguridad necesaria para que este proceso se culmine. La etapa inicial del proyecto es adaptar ambientes ya existentes en el lugar para iniciar rápidamente el funcionamiento de la institución. Ya luego de obtener varios ingresos se continuará con el proceso hasta llegar a cumplir todas las etapas que el proyecto requiera.

Para que esta idea se pudiera desarrollar se necesitaba un lugar con galpones inutilizados para que se adapten los ambientes y sean utilizados como estudios de grabación. Por otro lado, la necesidad de un lugar algo alejado de la ciudad pero que a la vez se encuentre cerca de varios distritos; la necesidad de áreas cercanas para la grabación en distintos ambientes ya sean urbanos, rurales, ecológicos y marítimos; y la necesidad de un clima adecuado, eran las razones primordiales para la elección del emplazamiento para el proyecto.

Al tener todas estas interrogantes, se analizaron varios lugares y el que cumplía con todas estas características fue el área de la Fábrica Luchetti y sus alrededores.

Si bien es cierto que es el lugar adecuado para la proyección del Centro Cinematográfico por todos los factores que este lugar ofrece, es cierto también que se debe resolver y aportar al entorno para que el proyecto se integre completamente con el lugar. Para esto, se va a retomar la actividad ecológica – cultural que se perdió hace muchos años por invasiones y, peor aún, por construcciones de industrias; devolviéndole la imagen natural a los Pantanos de Villa. La Fábrica Luchetti será intervenida como se ha mencionado en capítulos anteriores.

5.15 CLIMA²²

El clima es desértico, con algunas particularidades típicas de los desiertos tropicales asociados con corrientes marinas frías, siendo clasificado como un desierto subtropical húmedo.

El anticiclón del Pacífico Sur produce abundante nubosidad estratiforme que va desde los 150 a 1000 metros de altitud, causando una escasa precipitación y una predominancia de vientos de componente sur que, en promedio, llegan a alcanzar velocidades de 3 m/s, los cuales junto con la Corriente Peruana, producen la niebla característica de la zona. Los vientos son típicamente de sur

²² GUILLEN AGUIRRE, Gisella Katia. Diversidad protozoológica de los Pantanos de Villa, Chorrillos, Lima – Perú. 2002

a sureste, produciéndose también los vientos locales, que durante el día van del mar a la tierra y durante la noche de la tierra al mar. El cielo es despejado durante las estaciones de primavera y verano, con una amplia radiación solar y temperaturas que oscilan entre los 15 y 26 °C, con poca precipitación. Durante el invierno y el otoño las temperaturas son mas bajas, oscilando entre los 14 y 19 °C, con una radiación solar difusa e indirecta. La humedad relativa fluctúa entre el 85 y 99 %, con una precipitación que puede alcanzar hasta 60 mm durante los meses de invierno.

5.16 ACCESIBILIDAD



Las vías de acceso hacia el terreno son La Panamericana Sur que conecta la mayoría de los distritos del Cono Sur y Cono Norte de Lima. Por ser una vía de tales características, el acceso es fácil y rápido.

Por otro lado, se tiene la Av. Huaylas que conecta al centro del distrito de Chorrillos, al distrito de Barranco y a las playas de la Costa Verde.

Como se puede observar, no existe problema alguno con respecto a las vías de acceso. Existen planes de cambio vial por parte de la Municipalidad de Chorrillos y la de Lima pero no altera en ninguno de los dos casos analizados.

5.17 REGLAMENTACIÓN, ZONIFICACIÓN Y USOS DESUELO

***24(ORDENANZA N° 184 DE LA MML)**

El terreno elegido ha sido reglamentado como ZONA DE REGLAMENTACION ESPECIAL (ZRE PANTANOS DE VILLA) CON CODIGO DE ZONIFICACIÓN ZHR (Zona de habilitación recreacional).

REGLAMENTACION

La reglamentación fue dada bajo la Ordenanza N° 184 de la MML en el año 1998, y propone:

- Declarar intangible las áreas verdes existentes privadas o públicas, para mantener el entorno natural de protección.
- Promover el predominio de áreas verdes en las áreas libres.
- Arborizar aquellos sectores que requieran fijación de la erosión eólica y el desplazamiento de arenas y elementos finos sobre granadales y cuerpos de agua.

- Las áreas libres correspondientes a las áreas de retiro deberán conservar predominantemente la flora nativa existente.
- Prohibir el desarrollo de actividades industriales que introduzcan contaminantes al suelo o subsuelo o aquellas que incluyan expansión con ampliación de las ya existentes.
- Todas las actividades industriales serán sujetas a evaluaciones.
- Restringir el incremento de las densidades residenciales.
- Promover actividades recreacionales.
- Se prohíbe la localización de grifos y servicentros de automóviles.
- Orientar la vocación del uso de suelo a la habilitación recreacional con predominancia de áreas verdes.
- Las actividades agropecuarias, crianza de animales; etc. estarían sujetas a estrictos programas de manejo ambiental. En función de la evaluación del impacto ambiental, estas actividades podrán declararse usos conformes o no conformes.
- Disponer de la siembra de especies forestales y no forestales nativas y propias de ecosistemas de humedales, en los ejes vehiculares y espacios

públicos, con la finalidad de mejorar el balance de áreas verdes y mejoramiento paisajista.

- Limitar la altura de edificación, la que no deberá sobrepasar la línea paisajista del borde del cerro y colinas circundantes.
- Fijar el volumen máximo edificable en dos pisos no superiores a 6 metros.
- Para los efectos de reducir el impacto del tránsito vehicular sobre el área natural, promover vías alternas para la avenida Huaylas en el sector colindante de la misma.
- La Autoridad promoverá el reordenamiento del tránsito vehicular de las unidades vehiculares de carga en la Av. Huaylas en el sector colindante al área natural.
- La circulación de vehículos deberá someterse a restricciones de emisiones de ruidos superiores a 50 decibels y de tránsito a velocidades superiores a 60 km/h.
- Aquellas actividades desarrolladas en el entorno próximo y que emitan ruidos, no deberán de exceder el umbral de 50 decibeles.

ZONIFICACIÓN

- Zonas de Habitación Recreacional de verano e invierno, sin edificaciones de vivienda.
- No se permitirá en ningún caso la subdivisión de sus áreas
- No construcción mayor al 10% de la superficie total.
- Se permiten las instalaciones deportivas, restaurantes campestres, clubes.
- Retiro mínimo es de 50 m.

USOS DE SUELO

- Dulcería, juguería, heladería
- Florería
- Bodega
- Librerías turísticas
- Artesanías
- Viveros y Ventas del Plantas

- Restaurantes Campestres
- Cafeterías o salones de Té
- Hostales
- Albergues
- Academias de baile y artes marciales
- Academias de deportes al aire libre
- Servicio médico
- **Estaciones de radio y TV**
- **Cinematógrafos**
- Teatros, producciones teatrales
- **Bibliotecas y centros de Información**
- Museos
- Galerías de Arte

- Jardines Botánicos
- Pistas de patinaje
- Parques de juego y atracciones para niños
- Equitación, fútbol, béisbol, atletismo, ferias, coliseos
- Campos deportivos, academia de natación, gimnasia y tenis
- Copiadoras
- **Estudios fotográficos**

5.18 ARCHIVO FOTOGRÁFICO

5.9.1 Fotos Terreno



1. Calle posterior al terreno



2. Vista frente principal terreno



3. Vista frente Fábrica Luchetti



4. Vista posterior terreno (colina cerro)



5. Calle posterior Fábrica Luchetti

5.9.2 Fotos A.A.H.H



1. Vista desde A.H. Las Delicias de Villa



2. A.H. posterior terreno (Colina cerro)



3. Vista A.A.H.H. desde pantano



4. Vista A.A.H.H. desde pantano

5.9.3 Fotos Pantano Villa



1. Vista Panorámica Pantano Villa



2. Vista Panorámica Pantano Villa

5.9.4 Fotos Valles y Fábricas colindantes



1. Vista Fábrica MIMO (Lado Luchetti)



2. Vista Terreno Rural (Lado Fábrica MIMO)



3. Vista Terreno Rural

CAPITULO VI. Paisajismo

4.1 LAS CINCO OPERACIONES

Existen cinco operaciones que tratan de articular las relaciones entre arquitectura y paisaje mediante una aproximación conceptual. Una operación es un procedimiento o proceso técnico que crea un modo específico entre elementos.

La noción de operación deja al descubierto la autonomía de las disciplinas individualistas de arquitectura y paisajismo. Su objetivo es el de conceptualizar aspectos que son distintos entre si, empezando por arquitectura y paisaje, a través de estructuras y términos específicos que tuvieron que ser adaptados para definir a ambos.

Estas cinco operaciones (Reciprocidad, Materialidad, Límite, Infraestructura e Inserción) retan preceptos disciplinarios que han servido para mantener una rígida separación entre arquitectura y paisajismo.

De este modo, reciprocidad se opone a la jerarquía, ordenando los principios de cómo la arquitectura ha subyugado al paisaje; materialidad desafía una tradición estética de contemplación incorpórea; límite excluye una estática y fija concepción de borde; inserción causa incertidumbre sobre el suelo transformado de los espacios libres de la ciudad: e infraestructura critica una suposición de paisaje como suelo original.

Estas cinco operaciones no son estáticas y tampoco son particularidades necesarias que un proyecto debe contemplar. Cada diseño responde de una u otra manera a estas características y son distintas formas de ver la creación de un proyecto. El hecho de no ser consideradas características fijas nos da a entender que los elementos de un proyecto arquitectónico deben ser percibidos como un conjunto unitario y no como diversos elementos dispersos y sin conexión.

Las operaciones de Límite, Inserción e Infraestructura se enfocan hacia espacios urbanos que incluyen naturaleza en un intento por reconceptualizar las relaciones entre arquitectura, paisaje y ciudad. Esta reconceptualización desafía la importancia actual del parque pastoral del S. XIX (un paisaje natural artificialmente recreado del jardín Inglés). Normalmente ocupando grandes áreas de tierra, los parques fueron concebidos como el antídoto a la congestión de la ciudad. Mientras que en América los parques son concebidos y diseñados bajo esta forma, se ha ido trivializando enormemente, ambos por la reducción en el tamaño de los parques y por el fracaso a los cambios del complejo conocimiento cultural. Teóricos contemporáneos están de acuerdo con que

una innovación significativa vendrá por haber cambiado la forma de diseñar los espacios públicos, no solo por desarrollar modelos alternativos, sino también por reformar nociones como “naturaleza” y “público” en formas que son relevantes para ecosistemas creados hoy en día.

4.1.1 Reciprocidad

La operación de reciprocidad debilita la jerarquía otorgada por la separación histórica entre arquitectura y paisaje que ha interpretado a este último como un simple suelo donde arquitectura se posa.



Reconoce la identidad de ambos como construcción, una artificial y otra completamente natural. Esta formulación desafía al paradigma arquitectónico de la máquina en el jardín, una visión que opone la alianza progresiva de la arquitectura con la tecnología hacia una formulación nostálgica de paisajismo como una naturaleza sin historia e intacta.

Lo que se busca es tratar de lograr ese acople total entre la pieza de arquitectura y el lugar. El entorno donde el proyecto arquitectónico va a situarse es definitivamente determinante y cada diseño debe variar con relación al lugar que esta situado. El objetivo es lograr que ambos tomen parte del diseño y que finalmente se llegue a obtener una unidad arquitectónica.

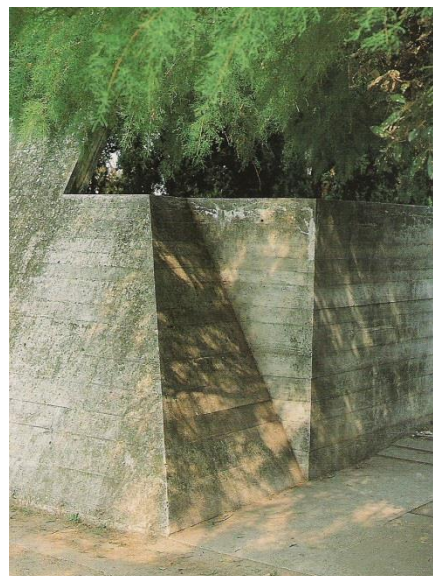
Como ejemplo de esta operación se tiene la VILLA DALL' ALVA, una residencia ubicada alrededor de un bosque que ofrece gran diversidad de vistas desde el exterior y hacia el interior. La imagen que se muestra expresa esa conjugación entre la arquitectura y el paisaje que esta operación busca. Uno no es nada sin el otro, sin esta edificación el paisaje se quedaría siendo un paisaje mas en la zona y esta arquitectura no lograría nada interesante si se ubicara en otro lugar.

4.1.2 Materialidad

La operación de materialidad critica la concepción de paisaje y arquitectura en términos puramente visuales mediante enfoques de cómo ambos practican explícitamente la reconfiguración de la materia. Desafía la forma en que el sistema estético clásico ha apartado la materia hacia una dirección servil. Las ideas e innovaciones que contribuyen a esta operación vienen a menudo como tradiciones agrícolas y prácticamente como diseño.

La importancia de los materiales debe ser determinante no sólo por las sensaciones que producen al observador sino también por la necesidad de crear un espacio completamente continuo con el entorno.

El edificio arquitectónico debe actuar como un conjunto y no debe percibirse que los elementos



que lo componen, como los materiales, el diseño y el lugar, son individualmente jerárquicos

Un ejemplo para la convivencia de arquitectura con paisaje por medio de esta operación es IGUALADA CEMENTERY. Este lugar de descanso para los cuerpos representa evolución de las especies ya que alberga a cuerpos humanos y los mantiene a lo largo de la historia. Este aspecto le da una característica especial los cementerios y su arquitectura debería de representar lo mismo. Los materiales utilizados esta vez se mimetizan al cien por ciento con la naturaleza y expresan la evolución de las materias y cómo es que estas se transforman con el tiempo, haciendo alusión al tema del lugar. Como se puede observar en la imagen, la piedra ya sufrió transformaciones y esto se debe a factores climáticos.

4.1.3 Límite

La operación de límite rehúsa explícitamente la reducción de un pasaje a un camino estrecho que dirige hacia algún sitio. Mas bien, límite es entendido como un lugar de transformaciones, desde donde identidad puede emerger. Esta proposición conecta un desafío hacia una autonomía arquitectónica y paisajística con un reto de autonomía como una condición necesaria de identidad general.

La importancia del límite puede ser analizada desde dos puntos de vista importantes. Uno es el psicológico que interpreta el límite como un espacio que al percibirlo transmite de tal manera una reacción en los sentidos de la persona. El otro es el ecológico, que explica la relación material que se puede encontrar cuando se relaciona el interior y el exterior. Al ver estos dos espacios necesariamente se tiene un límite, ya sea creado por el hombre o mejor aún si es virtual creado por la naturaleza.

Un ejemplo para el límite entre arquitectura y paisaje es el PARQUE DE CATALUNYA. Este parque trata de fusionar la idea de paisaje con industria y se mimetiza de tal forma que logra interactuar con el entorno.

El escalonamiento otorgado para frenar la pendiente sirve para delimitar espacios de descanso y a la vez sirven de mirador hacia un gran espacio delantero.

También se han ubicado espacios límites entre los desniveles del lago que atraviesa el proyecto.

El primer nivel contiene un puente que cruza de lado a lado formando así un camino elevado sobre un gran espejo de agua.

El segundo nivel forma una cascada por la cual uno puede atravesar y sentir la caída del agua y como se observa a través de esta.



El tercer nivel es un espacio amplio para navegar en botes.

4.1.4 Inserción

La operación de inserción acciona actividades de relación entre un espacio y sus alrededores. La mayoría de los proyectos relacionados a esta operación, son parte de una continuidad urbana, pero también representan un quiebre en dicha continuidad; un quiebre que permite al proyecto existir como una entidad positiva en todo su derecho. Esta formulación desafía una concepción figurativa de la ciudad, en donde espacios “abiertos” son comúnmente los que están rodeados por edificios. Configurar los límites de un espacio en orden para mantener la comunicación entre espacios es un aspecto crítico de esta operación, definir un espacio apartado de la ciudad también puede formar y contribuir a sus alrededores.

En este ejemplo se puede observar claramente todos y cada uno de los puntos vistos anteriormente en esta operación. La inserción de un diseño completamente distinto al del entorno urbano dentro de un área que supuestamente se considera espacio abierto es como se resuelve este proyecto en la mitad de una ciudad.



Nos podemos dar cuenta el contraste que causa el diseño pero también como ayuda a otorgarle al entorno un espacio fuga.

4.1.5 Infraestructura

La operación de infraestructura ubica a ambos, arquitectura y paisaje, como condiciones originales en un ambiente urbano, donde lo “natural” o lo “real” o suelo “verdadero” ya no existen. Esta formulación reta la idea de una superficie sin costuras que desdibuja particularidades y diferencias.

En Infraestructura, el injerto que une la arquitectura con paisaje se mantiene visible de una manera inconsciente desafiando una concepción naturalista de paisaje cuyo arte es dedicado al encubrimiento.



El ejemplo perfecto para entender esta operación es el de esta imagen. Se observa como la colocación de una infraestructura tan compleja que sirve para resolver problemas cotidianos del hombre, se relaciona directamente con el entorno y la naturaleza.

4.2 CONCLUSIONES

La idea de describir estas cinco operaciones es para ubicarnos en el espacio de la realidad arquitectónica y paisajística de nuestra era. Las relaciones que se han encontrado mediante estos elementos o características, la obra arquitectónica y el paisaje son puntos clave a seguir para la concepción del proyecto a desarrollar en esta Tesis.

Al saber que el terreno para el Centro Cinematográfico se encuentra ubicado en un área de Reserva Natural, se tiene que resolver rápidamente el problema de relación con el entorno, y qué mejor que siguiendo pautas ya establecidas.

Esta Reserva Natural permite desarrollar proyectos con actividades recreacionales y además educacionales para favorecer a los espacios perdidos y los que bordean al pantano.

Como se sabe, ya existe una edificación que obviamente viola las características o pautas que la municipalidad del lugar había establecido desde hace muchos años, pero lo que se propone es resolver o disminuir el impacto ambiental y paisajista ofreciendo un nuevo uso.

Si bien es cierto que la edificación existente altera el paisaje, es cierto también que existe un punto dentro de las cinco operaciones que favorecería para su solución. El punto de **Infraestructura** se adaptaría muy bien al área de la

Fabrica Luchetti en relación a los Pantanos de Villa pero haciéndole una intervención razonable para que cumpla con la descripción dada anteriormente. Además, como se sabe, todo proyecto debe ser integro y contener todas estas operaciones para que funcione adecuadamente con relación al paisaje. Para lograr esto se tiene diversas funciones que se van a adaptar de la mejor manera para cumplirlo.

El proyecto se resolverá tomando en cuenta el concepto de Materialidad, el de Límite, el de Infraestructura, el de Inserción y el de Reciprocidad, tal cual se ha analizado.

CAPITULO VII. Proyectos Referenciales

5.19 ESCUELAS NACIONALES DE CINE

7.1.1 Instituto de Ciencias de la Comunicación Charles Chaplin

El Instituto Charles Chaplin se dedica a la enseñanza de las Ciencias de la Comunicación a través de carreras Técnico Profesionales. Una de estas carreras es la de Dirección y Realización de Cine y TV.

Lo que busca este Instituto es formar a los alumnos técnica y artísticamente a fin de que sea capaz de realizar cine y televisión. No incluye dentro de esta carrera las ramas cinematográficas de edición, sonido, dirección artística, guión y cinefotografía como especialidades a seguir; y tampoco se dedica a la cinematografía como carrera única sino también con comunicación televisiva.

Para que la Industria cinematográfica de nuestro país alcance el nivel que se esta buscando se necesita que se formen profesionales en todos los campos y se enseñe Cine como Carrera única y no complementada con otras. No existen

7.1.1.1 Ubicación



7.1.1.2 Plan de Estudios

El Instituto propone 3 años para la especialización en dirección y realización de cine. La Currícula se divide en 6 ciclos los cuales incluyen cursos generales y de especialización a partir del primero.

La Currícula es la siguiente:

PRIMER CICLO

- Arte
- Lenguaje
- Teoría de la Comunicación 1
- Visión y Composición
- Fotografía 1
- Historia del Cine 1
- Estética

SEGUNDO CICLO

- Teoría de la Comunicación II
- Fotografía II
- Historia del Cine II
- Introducción al Lenguaje de Medios
- Técnicas de Iluminación
- Técnicas de sonido

- Lenguaje de Cámaras

TERCER CICLO

- Historia del Cine III
- Tecnología de video
- Tecnología Televisiva
- Producción I
- Guión I
- Realización I
- Edición I

CUARTO CICLO

- Historia del Cine IV
- Producción II
- Guión II
- Realización II
- Edición II
- Taller Televisivo
- Dirección de Actores I

QUINTO CICLO

- Historia del Cine V
- Taller de Realización de Cine I
- Dirección de Actores II
- Tecnología y Postproducción Cinematográfica

SEXTO CICLO

- Taller de Realización de Cine II
- Legislación de las Comunicaciones
- Comercialización/Exhibición
- Formulación de Proyectos

7.1.1.3 Instalaciones y equipamiento

Las Instalaciones de este Instituto lamentablemente no son las adecuadas para realizar estudios de cine. El lugar es una casona típica de San Isidro que ha sido adaptada sin una planificación para la enseñanza de estudios técnicos. Podría ser un Instituto de Idiomas, una Agencia de Publicidad, etc.

No cuenta con estudios de grabación, set de filmación, laboratorios de cine, laboratorios de fotografía, entre otros espacios básicos para la formación de cineastas.

El área de documentación consta de sólo 10 m² de Biblioteca con una bibliografía que no ayuda a la capacitación de los alumnos.

Además los espacios son utilizados para todas las carreras técnicas y no tienen lugares destinados especialmente para esta carrera.



Fachada del Instituto

7.1.2 Escuela de Cine de Lima

La Escuela de Cine de Lima es una Institución dirigida por Juan Carlos Torrico (Director de Cine) y María Ruiz (Productora de Cine).

La Escuela no funciona desde Septiembre del 2003 ya que no cuenta con los recursos económicos para funcionar pero se ha estado dedicando todo este tiempo a la realización de comerciales para la manutención del local únicamente. Este Mayo iniciará sus talleres y cursos intensivos, que constan de proporcionar conocimientos sobre distintas ramas del cine para el caso de los talleres y una enseñanza más especializada de todas las ramas en conjunto para el caso del intensivo. (Los cursos son trimestrales y el intensivo es de un año).

taller de cine donde los propietarios quieren inculcar buenas técnicas y formas de hacer cine.



Fachada Escuela



Interior Escuela

7.1.3 Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima

La Universidad de Lima se dedica a formar profesionales de alto nivel desde 1962 y a lo largo de los años ha ido mejorando tanto su infraestructura y equipamiento como la currícula de sus facultades.

La Facultad de Ciencias de la Comunicación se encuentra dentro de la Escuela de humanidades y es dirigida por Oscar Quezada Macchiavelo. Dentro de esta facultad se tiene un área específica para la enseñanza de cine pero los cursos son electivos dentro de la currícula. Los alumnos no egresan de la universidad

siendo especialistas en cine sino con conocimientos en algunas ramas de esta carrera.

La enseñanza se dirige más hacia un campo general de las comunicaciones y si el alumno desea estudiar cine tendría que hacer un post-grado.

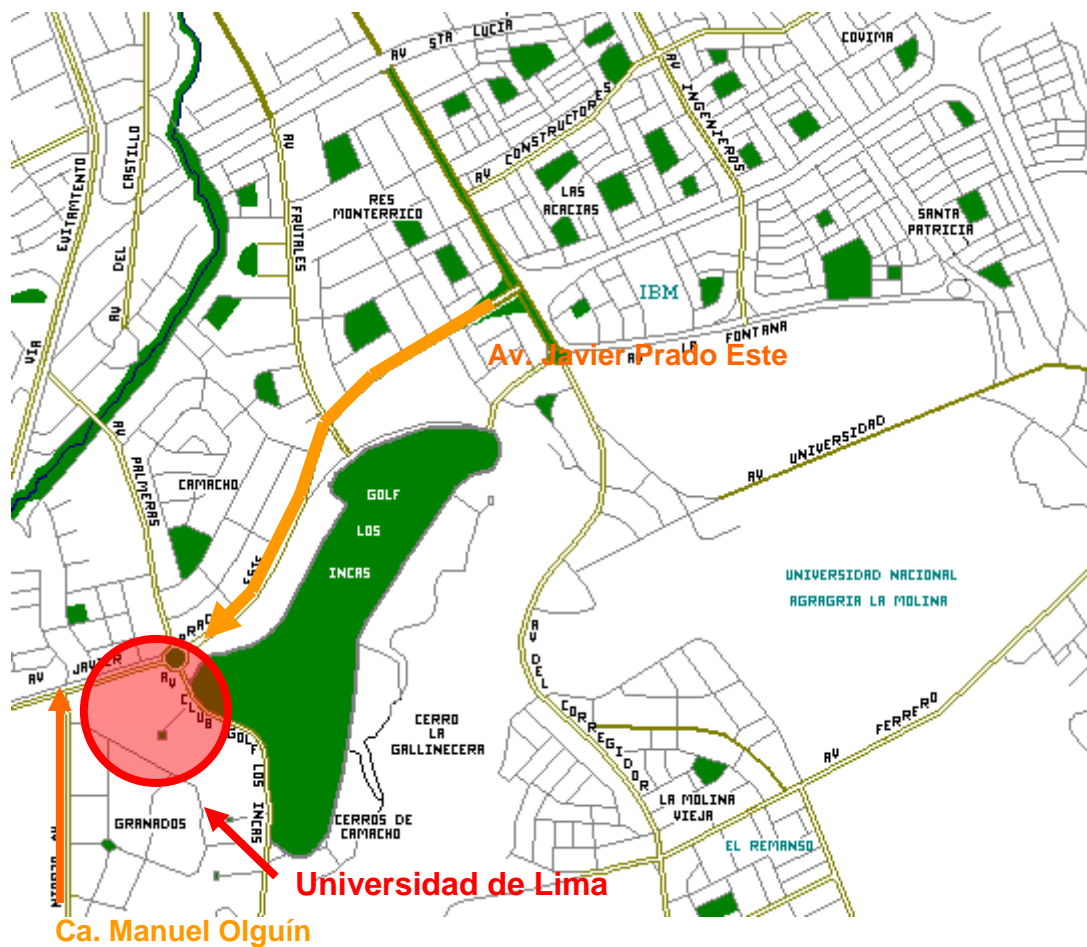
La currícula esta bien organizada pero no es adonde los alumnos que quieren ser cineastas quieren llegar.

Cuenta con las mejores instalaciones para el aprendizaje de cine.

Los alumnos egresados de esta facultad están en condiciones de:

- Planificar, dirigir y evaluar procesos de comunicación social.
- Desarrollar actividades profesionales en los campos de la Publicidad, Marketing, Periodismo, Comunicación Empresarial, Televisión, Video, Comunicación para el Desarrollo, Cine, Radio, Diseño y Multimedia.
- Prestar servicios profesionales de consultoría y asesoría.
- Formar su propia empresa industrial o de servicios.

7.1.3.1 Ubicación



7.1.3.2 Plan de Estudios

La currícula de La Facultad de Ciencias de la Comunicación abarca 10 ciclos universitarios, los cuales 2 son generales y los 8 restantes son específicamente de facultad.

Durante estos cinco años el alumno desarrolla sus estudios en 10 niveles de la siguiente manera:

Primer Nivel

Obligatorio

Matemática Básica

Historia De La Civilización

Antropología

Metodología De La Ciencia

Cultura Política

Psicología General

Lengua Española I

Segundo Nivel

Obligatorio

Lengua Española

Cosmología

Filosofía

Historia Del Perú

Elementos Del Análisis Económico

Psicología Social

Sociología

Tercer Nivel

Obligatorio

Lenguaje Gráfico

Fundamentos De La Comunicación

Apreciación Del Arte

Historia De Los Procesos De Comunicación

Fundamentos De Marketing

Expresión Escrita

Electivo

Apreciación Musical

Taller De Actuación

Técnicas Audiovisuales

Comunicación Empresarial

Cuarto Nivel

Obligatorio

Lenguaje Audiovisual

Medios Y Públicos

Estética

Fundamentos De La Información

Sociedad Y Medios Masivos

Literatura

Electivo

Marketing De Medios

Técnica Fotográfica

Comunicación Y Desarrollo

Técnicas De Diseño

Quinto Nivel

Obligatorio

Educación Y Comunicación

Métodos Cuantitativos

Industrias Culturales

Teorías Del Conocimiento

Narrativa

Electivo

Fundamentos De La Publicidad

Comportamiento Del Consumidor

Historia Y Estética Del Cine

Desarrollo Organizacional

Redacción Periodística

Sexto Nivel

Obligatorio

Problemática Nacional

Interactividad E Innovación

Semiótica

Métodos Cualitativos

Procesos Interculturales

Electivo

Producción En Medios

Creatividad Publicitaria

Dirección De Actores

Dirección Artística

Diseño Grafico Editorial

Comunicación Interna

Estrategias De Marketing

Taller De Radio

Narrativa Cinematográfica

Taller De Crónicas Y Entrevistas

Géneros Y Formatos En Televisión

Estrategias De Comunicación Para El Desarrollo

Estrategia De Medios

Sétimo Nivel

Obligatorio

Comunicación Política

Análisis Del Discurso

Comunicación Internacional

Electivo

Estrategias Promocionales

Dinámica De Grupos

Producción Y Realización Publicitaria

Periodismo De Investigación

Taller De Televisión

Taller De Video

Marketing Social

Periodismo Radial

Taller De Sonido

Proyectos De Desarrollo

Diseño Grafico Publicitario

Taller De Documental

Cine Peruano

Fotografía Periodística

Marketing De Servicios

Guión De Cine Y TV.

Octavo Nivel

Obligatorio

Gestión De La Comunicación

Identidades

Electivo

Estrategias De Comunicación Local

Postproducción Audiovisual

Producción De Materiales Educativos

Planeamiento Publicitario

Periodismo De Opinión

Fotografía De Cine Y TV.

Auditoria En Comunicaciones

Taller De Cine

Producción Grafica

Proyectos De Democracia Y Ciudadanía

Marketing Directo

Proyectos De Salud Y Medio Ambiente

Negociación

Periodismo Televisivo

Noveno Nivel

Obligatorio

Metodología De La Investigación

Ética Profesional

Electivo

Post-Televisión

Diseño Y Ejecución De Campañas Publicitarias

Post-Video

Diseño Y Ejecución De Campañas Sociales

Expresión Fotográfica

Dirección De Cine

Imagen Institucional

Periodismo Electrónico

Taller De Multimedia

Periodismo Especializado

Décimo Nivel

Electivo

Proyectos Profesionales De Periodismo

Seminario De Investigación

Proyectos Profesionales De Publicidad Y Marketing

Proyectos Profesionales En Radio

Proyectos Profesionales

Proyectos Profesionales De Comunicación Para El Desarrollo

Proyectos Profesionales De Cine

Proyectos Profesionales De Diseño

Proyectos Profesionales De Comunicación Empresarial

Proyectos Profesionales De Televisión Y Video

7.1.3.3 Instalaciones y equipamiento

Las instalaciones de la Facultad de Ciencias de Comunicación de la Universidad de Lima han sido diseñadas especialmente para cumplir con los requisitos para la realización de las distintas actividades que se albergan. Todos los espacios son utilizados por los alumnos para que realicen sus clases prácticas y trabajos.

Esta Facultad posee:

Estudios de Televisión

La Facultad tiene tres Estudios de Televisión para las grabaciones de interiores. Los Estudios I y II combinan la tecnología analógica con la digital. El Estudio de televisión III es un Estudio



de tecnología completamente digital usando el protocolo SDI para su interconexión. Tiene tres Cámaras de Televisión Digitales con conexión Triax, también G.E.E., Monitores de video, Frame sincronizer y routers todos digitales, Monitores de forma de onda y vectoroscopio visual a través de monitores de computadora, Videograbadoras de grabación y playback en formato digital D9.

Comprende también convertidores análogo/digitales y viceversa de manera que pueda usarse cualquier formato analógico para grabar y reproducir. Posee también Micrófonos alámbricos e inalámbricos, consola de sonido y



unidades de reproducción de sonido tales como CD player y cassetera.

También tiene un Sistema de Iluminación con diferentes tipos de reflectores de iluminación, así como una consola de iluminación computarizada con capacidad de controlar hasta 48 puntos de iluminación independientes de 4KW c/u.

Cabina de sonido de post-producción

Sistema de audio conformado por una plataforma Macintosh con software Pro-tools y hardware Digidesign, así como también micrófonos profesionales Senheiser, consola de sonido y unidades de



registro y reproducción digitales tipo DAT, permite la sonorización de imágenes de video para lo cual cuenta con una tarjeta capturadora de video, monitores de video así como una videograbadora profesional.

Sistemas de edición no-lineal

Son siete islas de edición No-lineal tanto en plataforma Macintosh como en PC, usando hardware para captura de video y audio Pínnacle, Matrox y Media 100 y software de edición Final Cut, Premier, AVID y Media 100.



Estos sistemas pueden capturar video y audio en forma analógica o digital, vía Video compuesto, S-Video, Componente, Fire Wire y SDI. Usando videograbadoras de grabación y playback tanto analógicos como digitales en diferentes formatos tales como S-VHS, Betacam SP, D9, Mini DV y DVCAM.

Sistemas portátiles de video

Son catorce sistemas profesionales de grabación de video y audio portátiles analógicas y digitales, en la modalidad Camcorder y Cámara + VTR dockable en formatos S-VHS, Betacam SP, D9, MiniDV y DVCAM, apoyados con



micrófonos de diferentes características, trípodes profesionales y sistemas de iluminación portátiles.

Área de Fotografía

Cámaras, lentes de diferentes tipos, flash, trípodes, maletines y diferentes accesorios, se brindan a los estudiantes de nuestra facultad para el aprendizaje en el vasto campo de la fotografía.



Dos amplios laboratorios de ampliación fotográfica, con capacidad para dieciocho personas, posibilita que los alumnos realicen sus prácticas. Además, un tercer ambiente permite que los estudiantes, luego de tomar sus fotos, las revelen, completando así el proceso. Próximamente será implementado uno de los laboratorios, con ampliadoras a

color. Asimismo está próxima la llegada de nuestras primeras cámaras digitales.

Área de Cine

Es la única Facultad en el Perú que cuenta con equipos profesionales de cine; cámaras de 16 mm. Moviolas, grabadoras de audio Nagra, transcriptoras de sonido, equipos de iluminación, Dolly, post-producción en audio y video digital.



7.1.4 CONCLUSIONES

Las Escuelas de Cine y centros audiovisuales analizados en este capítulo han sido escogidos como proyectos referenciales por motivos específicos. De todo lo analizado, cada uno aporta de distinta manera para la concepción del proyecto a desarrollar.

El punto de Las Escuelas de Cine Nacionales nos brinda un panorama general de la situación actual de la enseñanza cinematográfica en la ciudad de Lima. Existen varios lugares que ofrecen este servicio académico y los tres analizados son los ejemplos tomados como conclusiones de lo que hay en la ciudad.

Primero está la escuela que durante muchos años ha tratado de formar profesionales cineastas pero egresan con un título técnico y no universitario. Si bien es cierto que un título de ese tipo permite desarrollar la actividad cinematográfica en el ámbito laboral sin ningún problema, es cierto también que la seriedad en que se toma es muy distinta. Mayormente los técnicos son vistos como ayudantes para los titulados de universidades. Lamentablemente, los alumnos que egresan de estos institutos por más que sean buenos en su trabajo no lograrán lo que deberían por cuestiones sociales.

Esta institución, Charles Chaplin, como se ha observado en el análisis cuenta con un establecimiento no muy adecuado para la enseñanza de cine además

de compartir actividades y medios con las carreras adyacentes de comunicación.

Por otro lado, se tiene la escuela - taller dirigido por directores y productores nacionales de alto reconocimiento en el medio cinematográfico. Esta denominada “escuela” es básicamente una vivienda acondicionada para desarrollar talleres de cine temporales y un curso intensivo de un año para la supuesta preparación profesional de realizador de cine.

Y en un tercer ejemplo, se tiene a la facultad de ciencias de la comunicación de una universidad prestigiosa de Lima. Este ejemplo es básico para el análisis de lo que sucede en nuestro país con respecto al cine. Existe varias universidades que forman profesionales capaces de producir y realizar televisión, radio, cine; todo lo relacionado a la rama de comunicaciones. Cuentan con instalaciones de última generación y equipamiento totalmente adecuado para el aprendizaje de estas ciencias de la comunicación. Lamentablemente, el egresado de estas facultades es conocedor de todo lo relacionado a las comunicaciones pero no es especialista en ninguna de ellas. La preparación es muy buena y está reconocida mundialmente inclusive pero no es lo que necesita el Perú para sacar adelante su realidad cinematográfica. Además, muchas veces esta relación entre las ciencias ya mencionadas, desanima a los alumnos en seguir su deseo de ser cineastas debido a que no se siente lo mismo y no es lo que ellos buscan.

De estas tres escuelas, por decirlo de una manera, se ha podido observar cual es la situación de la enseñanza del cine en Lima y como son los lugares que proporcionan este servicio. Las currículas van dirigidas casi a lo mismo ya que no se ha analizado específicamente que es lo que se necesita para formar exclusivamente cineastas.

5.20 ESCUELAS INTERNACIONALES DE CINE

7.2.1 Escuela de Cine y Audiovisuales de Madrid (ECAM)

La Escuela fue creada a impulsos de la demanda de la industria cinematográfica española abierta a aspirantes de todo el territorio nacional y el resto del mundo.



El proyecto educativo consiste básicamente en formar profesionales de las especialidades de: Producción, Dirección, Guión, Fotografía, Dirección Artística, Montaje, Sonido, Interpretación, Caracterización y Cine de Animación y Dibujos Animados, junto con los cursillos monográficos con una duración entre 5 y 8 semanas.

La Escuela tiene por objeto exclusivo desarrollar, con carácter benéfico y sin ánimo de lucro, actividades de formación, promoción y fomento en materia cinematográfica y audiovisual.

Tiene como objetivos:

- 1 Formación de autores, productores y técnicos de obras cinematográficas y grabaciones audiovisuales.
- 2 Investigación y publicación de aspectos relacionados con el cine y con el audiovisual.
- 3 Producción, exhibición y distribución de obras cinematográficas y grabaciones audiovisuales.

Este Centro consta de un edificio de 7.500 metros cuadrados en la Ciudad de la Imagen, de Pozuelo de Alarcón, Madrid – España.

7.2.1.1 Plan de estudios

El Plan de estudios está elaborado de tal forma que los alumnos se relacionan con el cine desde el primer día de clases. Todas las ramas de la cinematografía se enseñan independientemente y los alumnos pueden elegir cual quieren seguir y en cual quieren especializarse. Existen también cursos que se desarrollan en común para todos alumnos pero se toman como generales y se llevan paralelamente con los de especialidad.

El Plan de Estudios es el Siguiende:

Asignaturas Comunes

Introducción a los oficios Audiovisuales

Proceso de producción Audiovisual

Lenguaje del cinematográfico

Industria Audiovisual

Análisis Fílmico

Historia del cine español

Estructura narrativa literaria

Estética visual

Estructura narrativa musical

Especialidades

Animación

Proceso de producción en el cine de animación

Historia del cine de animación y dibujos animados

Guión para cine de animación y Storyboard

Diseño de personajes y Layout (Planificación)

Fondos y Color

Animación

Procesos Técnicos y Post-Producción

Otras Técnicas de animación

Trabajos de fin de curso

Dirección Artística

Escenotécnia

Análisis Gráfico. Dibujo

Ciencias Naturales aplicadas a la escenotécnia

Módulos de contenidos

Taller/Introducción al Autocad

Taller dirección artística-fotografía

Prácticas

Fotografía

Teoría y técnica de la fotografía

Trabajos de fin de curso

Interpretación

Técnicas de Interpretación

Movimiento Actoral

Movimiento Oral

Taller de dirección de actores

Trabajos de fin de curso

Producción

Teoría y Técnica de la dirección de producción

La producción ejecutiva

Trabajos de fin de curso

Caracterización

Técnicas de la caracterización

Prácticas

Dirección

Teoría y técnica de la dirección

Taller de guión

Taller de Scripts

Taller de dirección de actores

Trabajos de fin de curso

Guión

El guión cinematógrafo

Iniciación a su escritura

Trabajos de fin de curso

Montaje

Teoría y técnica del montaje

Actividades complementarias

Taller de edición on line

Taller de edición en AVD

Trabajos de fin de curso

7.2.1.2 Instalaciones y equipamiento

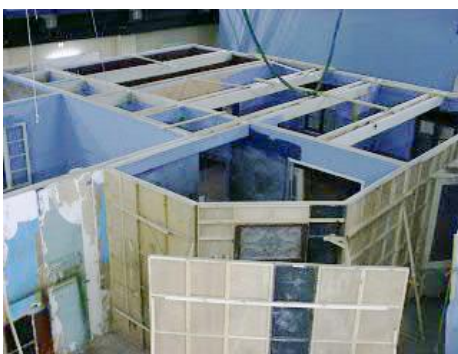
Dentro de los 7500 metros cuadrados de esta escuela de cine se encuentran todos los espacios necesarios para la enseñanza de todas las especialidades mencionadas anteriormente.

Las instalaciones son:

- Salón de actos con proyección de vídeo y de cine
- Plató de 100 metros cuadrados



- Plató de 400 metros cuadrados



- Talleres y almacenes para decorados.
- Dos salas de mezclas de sonido



- Seis salas de montaje equipadas con moviolas



- Tres salas de edición no lineal, por ordenador
- Tres salas de montaje de sonido



- Una sala de postproducción en Betacam
- Una sala de edición A roll
- Control de realización multicámara



- Tres salas de diseño gráfico
- Equipos de iluminación, sonido, cámaras de vídeo y cine (35 mm)



- Un aula para 120 alumnos, con equipo de proyección de vídeo



- Cuatro aulas con proyección de vídeo
- Dos aulas para maquillaje y peluquería con proyección de vídeo
- Tres aulas para animación con proyección de vídeo
- Dos aulas de dibujo
- Laboratorio de fotografía
- Sala de ordenadores



- Mediateca
- Dos salas de visionado
- Quince aulas informatizadas
- Dos aulas de interpretación

- Laboratorios de restauración de películas



7.2.2 Escuela de Cine de Argentina (Centro de Investigación Cinematográfica – CIC)

El CIC es una institución conformada por profesionales de reconocida trayectoria en la industria del cine, televisión y teatro, además de incluir docentes del Instituto Argentino de Cine y Artes Visuales y del Conservatorio Argentino de Arte Dramático.

Esta escuela se caracteriza por desarrollar dos carreras del ámbito cinematográfico, la de Actor y director de Artes Escénicas y la de realizador integral de Cine y Televisión.

La currícula esta compuesta por cursos que se desarrollan en tres años y al terminar los estudios se le otorga una titulación con la mención de las carreras elegidas, o sino a los dos años de estudios se le otorga una mención técnica de las mismas.

En la carrera de Actor y director de artes escénicas la escuela forma profesionales capaces de insertarse en los medios teatrales, cinematográficos o televisivos; de desarrollar nuevas formas de diseño, dirección y producción de espectáculos teatrales y acceder a posiciones ciertas de competitividad con el resto del mundo.

En la carrera de Realizador integral de cine y televisión los alumnos están formados para ser capaces de crear obras artísticas, obras para la participación en las diversas áreas que integran la actividad cinematográfica y televisiva.

Esta escuela se encuentra ubicada en la ciudad de Buenos Aires – Argentina.

7.2.2.1 Plan de Estudios

Carrera: Actor y Director de Artes Escénicas

Primer Año

Actuación I

Entrenamiento Corporal I

Educación Vocal I

Historia del Teatro Universal I

Rítmica

Actuación II

Entrenamiento Corporal II

Educación Vocal II

Historia del Teatro Universal II

Técnicas de Actuación en Cine y Televisión I

Segundo Año

Actuación III

Entrenamiento Corporal III

Técnicas de Actuación en Cine y Televisión II

Análisis de Textos I

Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano

Actuación IV

Técnicas de Actuación en Cine y Televisión III

Análisis de Textos II

Ética y Deontología Profesional

Historia del Cine

Título Intermedio: Actor de Teatro. Cine y Televisión

Tercer Año

Actuación V

Técnicas de Actuación en Cine y Televisión IV

Dirección y Puesta en Escena I

Escenografía y Vestuario

Diseño de Iluminación

Actuación VI

Dirección y Puesta en Escena II

Diseño de Sonido

Dirección de Arte

Diseño de Producción de Espectáculos

Título Final: Actor y Director de Artes Escénicas

Carrera: Realizador Integral de Cine y Televisión

Primer Año

Dirección I

Iluminación y Cámara I

Guión

Historia del Cine

Producción

Dirección II

Iluminación y Cámara II

Historia del Cine Argentino

Teoría y Técnica del Montaje

Técnicas de la Dirección de Actores

Segundo Año

Dirección III

Guión y Adaptación Cinematográfica

Técnicas de la Realización en Televisión

Producción de Televisión

Sonido

Escenografía y Vestuario

Dirección IV

Iluminación y Cámara III

Montaje Cinematográfico

Dirección de Actores

Ética y Deontología Profesional

Título Intermedio: Técnico Auxiliar de Cine y Televisión

Tercer Año

Dirección V

Guión de Largometraje I

Literatura Argentina y Latinoamericana del siglo XX

Investigación y Técnica del Documental

Dirección VI

Semiología y Teoría de la Comunicación

Guión de Largometraje II

Iluminación y Cámara IV

Dirección de Arte

Producción de Largometraje

Título Final: Realizador Integral de Cine y Televisión

7.2.2.2 Instalaciones y equipamiento

El Centro de Investigación Cinematográfica provee a los alumnos el equipamiento técnico y el material necesario para las constantes prácticas que se desarrollan durante las clases, como así también para la totalidad de trabajos prácticos que se realizan en cada una de las carreras. Para esto el C.I.C. cuenta con un edificio de cuatro plantas especialmente acondicionado para las necesidades del alumnado.

Set de Filmación: un amplio set de filmación que permite las prácticas con video y con material fílmico. Allí están a disposición permanente de alumnos y docentes de la carrera de cine y televisión, carros de



travelling, equipos de sonido, una gran variedad de equipos de iluminación, cámaras de video digital y de cine 16 y 35 mm. Los alumnos de la carrera de Actuación y Dirección de Artes Escénicas, desarrollan en este espacio las prácticas de actuación frente a cámara.

Estudio de Televisión: Instalado especialmente para las cátedras de Producción de Televisión, Técnicas de la Realización en Televisión y Técnicas de Actuación en Cine y Televisión equipado con cámaras, dollys, switchers, monitores, equipos de iluminación, sonido y todos los elementos necesarios para que los alumnos puedan realizar tanto las prácticas durante las clases

como la producción y realización de un programa piloto de televisión, trabajo final de una de la cátedras.

Sala de teatro: un escenario rodeado de vegetación y un techo corredizo que permite la producción de espectáculos son las características que distinguen este ámbito donde los alumnos de la carrera de Actuación y Dirección de Artes Escénicas realizan las prácticas y las muestras finales de cada cuatrimestre.

Departamento de Producción: Coordinado por docentes e integrado por alumnos y egresados, el Departamento de Producción del C.I.C. tiene como objetivo llevar adelante proyectos de cine, teatro, televisión y video, permitiendo a los alumnos y egresados producir y establecer vínculos laborales con el medio profesional. Es ahí donde se producen programas de televisión como "Encuentros de Cine" donde la totalidad de la realización técnica está a cargo de los alumnos. También se evalúan guiones para la realización de largometrajes y se estudian nuevas formas de producción que faciliten a alumnos y egresados insertarse adecuadamente en el mundo artístico y laboral.

Departamento de Post-Producción: el Departamento de post-producción cuenta con salas de edición lineal y no lineal on-line equipadas con tecnología de última generación. Este departamento acompaña los continuos avances de los nuevos sistemas digitales de edición por lo que día a día actualiza y renueva su equipamiento.



Aulas: todas las aulas del C.I.C. poseen videocasetera y monitor que son utilizados durante las clases para visualización de fragmentos de películas, ejemplificación de diversas temáticas y análisis de los trabajos de los alumnos.

Área técnica: esta área posee todo el equipamiento necesario para las prácticas: Cámaras de cine y video, luces, filtros, pantallas, tableros, trípodes, micrófonos, proyectores, carros de travelling, en síntesis es el lugar donde docentes y alumnos recurren diariamente para llevar adelante los trabajos prácticos.

Biblioteca y Videoteca: el C.I.C. posee una biblioteca a la que los alumnos pueden acceder permanentemente, como así también una videoteca con gran cantidad de films especialmente seleccionados para su consulta dentro y fuera de la institución.

Sala de visualización: esta sala cuenta con videocaseteras y monitores y tiene como objetivo que los alumnos, en cualquier momento del día, puedan utilizarla para analizar trabajos o películas.

Bar y espacio de recreación: este espacio es un lugar de encuentro y a la vez de aprendizaje. Es el lugar donde se reúnen los alumnos en los recreos o después de hora, donde generan proyectos e intercambian ideas. Este espacio cuenta también con una pantalla gigante lo que permite realizar proyecciones al aire libre de películas y de los trabajos de los alumnos.

7.2.3 Nou Prodigí – España

Nou Prodigí es una Escuela de Cine española que se dedica a la enseñanza de la cinematografía en 4 formas. La primera modalidad es por medio de cursos intensivos, la segunda por formación dirigida, la tercera por curso trimestral de cortometraje y la cuarta y más importante la de curso anual de cine y video. Esta última modalidad es la que se aplica en la mayoría de las escuelas de cine del mundo y las características son básicamente las mismas en todas. Esta escuela no se escapa de este formato de enseñanza.

Este curso Anual es fundamentalmente práctico orientado a los alumnos que requieran iniciarse en el ámbito cinematográfico si necesidad de saber algo de cine.

Esta escuela se encuentra en Barcelona – España.

7.2.3.1 Planes de Estudio

Los planes de estudio de esta modalidad se dividen en Cursos Teóricos y cursos prácticos.

Cursos Teóricos

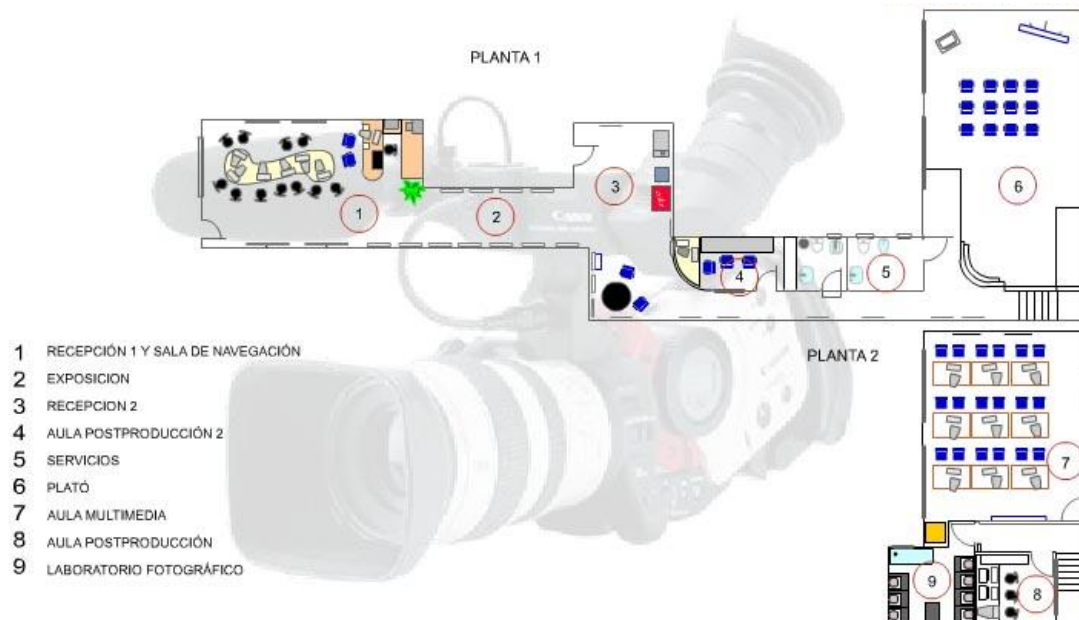
- Guión
- Cámara digital y realización
- Postproducción
- Fotografía e iluminación
- Producción
- Dirección de actores

Cursos Prácticos

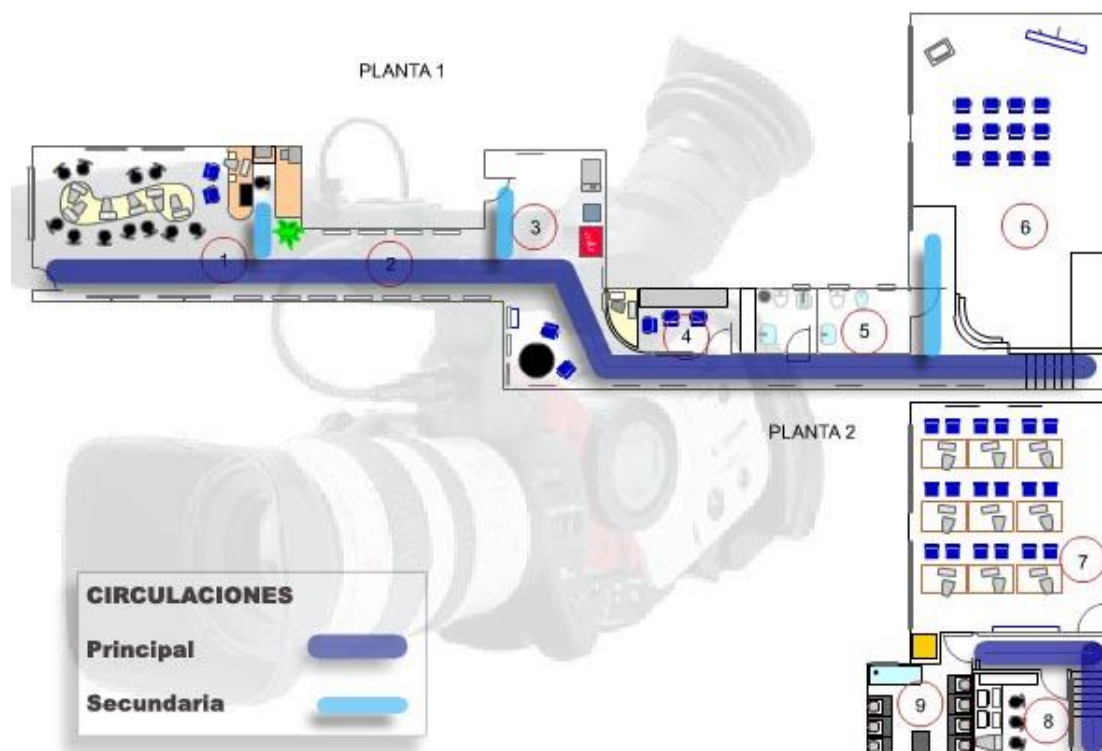
- 10 Prácticas de Iluminación y Fotografía (Video y Cine)
- 3 Prácticas de grabación/edición periodística (Video)
- 4 Reportajes (Video)
- Rodaje de un Documental (Video)
- Un Cortometraje (Narrativo) en video digital por alumno
- Rodaje de un proyecto de video – arte
- Prácticas de montaje y sonorización de todos los proyectos
- Prácticas de montaje y sonorización (Video clips)
- Prácticas de rodaje con cámara de cine(16mm)
- Realización de 2 Spot en Cine (16mm)

7.2.3.2 Análisis de Plantas

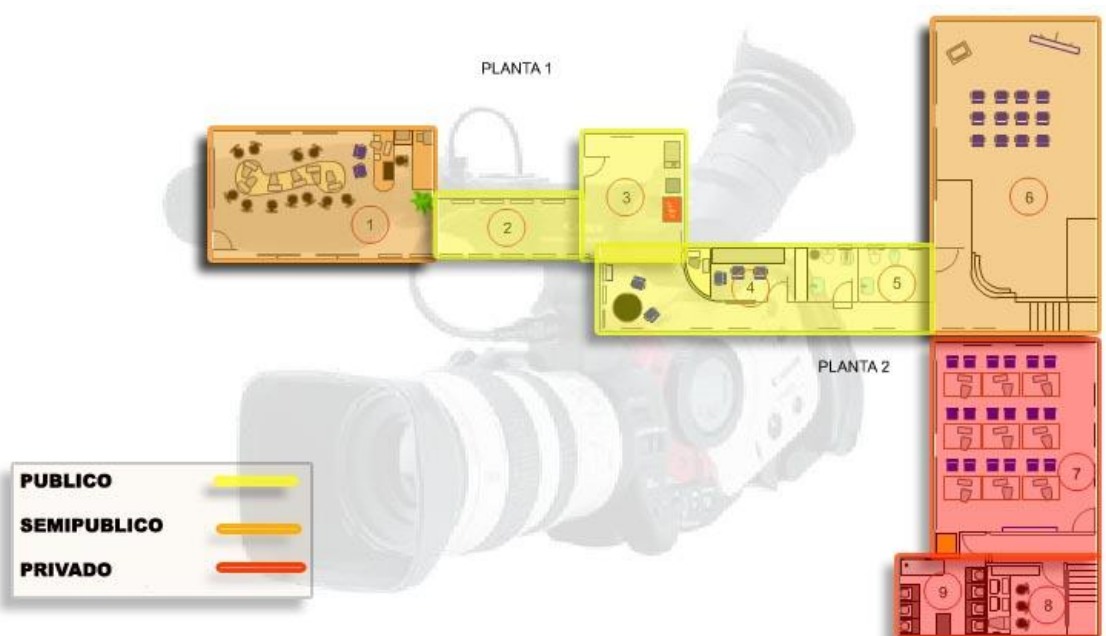
Organización plantas



Análisis de circulaciones



Análisis de espacios



7.2.4 CONCLUSIONES

En este punto se han analizado escuelas internacionales de cine. Se ha tratado de capturar las mejores escuelas convencionales para observar como es el nivel estándar de un centro de estudios de este tipo.

La mayoría de las escuelas de los países colindantes al nuestro y de Europa poseen una infraestructura diseñada especialmente para esta educación ya que se necesita de espacios correctos con medidas especiales para el desenvolvimiento de los alumnos dentro de los mismos. Todas cuentan con equipamiento de última generación y siempre se van actualizando ya que este es el punto clave de esta carrera.

La currícula sigue un mismo patrón de enseñanza y dependiendo de que sea lo que se desee estudiar como especialización cambia luego de dos años de cursos generales.

Los espacios están distribuidos secuencialmente unos tras otros relacionados dependiendo de su carácter y uso.

En general, las escuelas internacionales de cine siguen una misma línea convencional sin ningún carácter en especial.

5.21 CENTROS CINEMATOGRAFICOS Y DE MEDIOS VISUALES

7.3.1 THE CINE: centro fílmico experimental – Brooklyn Heights

El proyecto THE CINE se encuentra ubicado en Pier # 2, Brooklyn Heights, Brooklyn, New York. El diseño pertenece a los Arquitectos Asociados Hariri & Hariri.

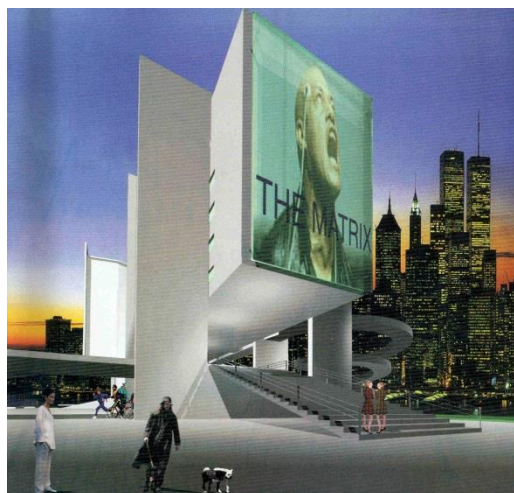
El centro experimental fílmico incluye en su programa teatros o salas de proyección en el interior y en el exterior del edificio, sets

de filmación, una galería, una escuela de cine y un ciber café. Todos estos espacios ocupan un área aproximada de 15 243 m². Se supone que para el año 2020 ya estará completamente construido.



Mediante las formas, The Cine explora la relación entre cine y arquitectura, además del entretenimiento visual y tecnológico que el siglo XXI ofrece.

Lo particular de este lugar es que posee un sistema digital compuesto por pantallas que pueden ser vistas desde cualquier punto



del entorno inmediato del emplazamiento. Este sistema se llama Digital Dicromirror Device (DMD) y es capaz de agrupar información recibida vía satélite, o también funcionar como proyectores de películas.

En esta compleja estructura, una serie de marcos de concreto soportan los elementos programáticos. Al ingreso de la Escuela de cine y



del complejo, una pantalla digital proyecta continuamente avances de películas.

El componente de la escuela es una caja rectangular compuesta por clases, salas de edición, sonido y un estudio.

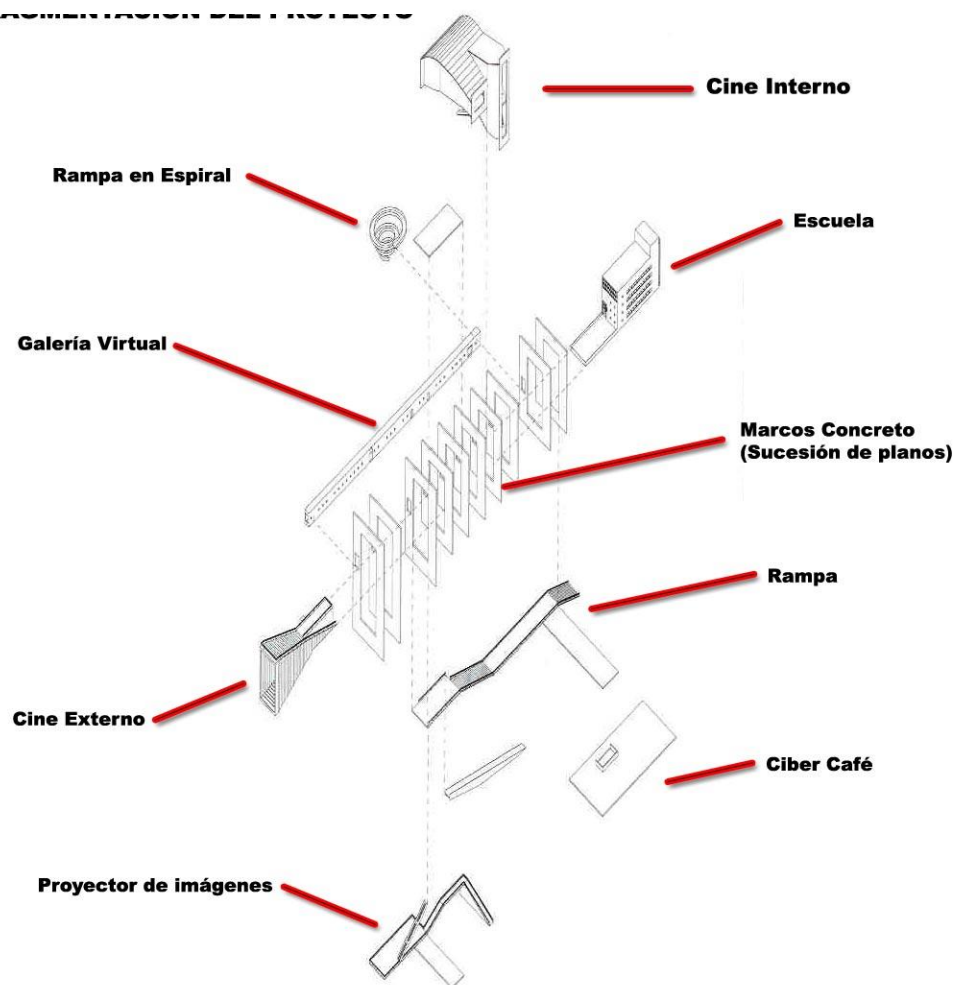
La Galería Virtual compuesta por estas pantallas DMD y de forma rectangular alargada esta ligada a la calle por medio de una rampa de concreto en forma de espiral. Las imágenes que se proyectan en esta galería son vistas desde el interior como desde el exterior, dándole una sensación de relación continua.

En el área del Centro Fílmico, tres salas de cine con pantallas a gran escala horizontales y verticales, reta la forma convencional de proyectar películas y ofrece un nuevo sistema y forma para un futuro.

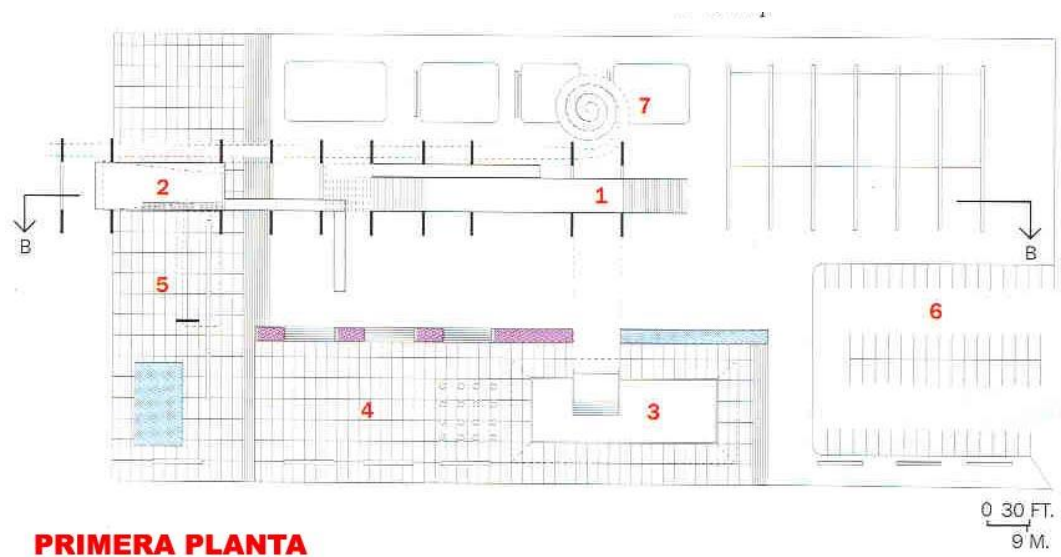
7.3.1.1 Análisis del Proyecto

Defragmentación del Proyecto

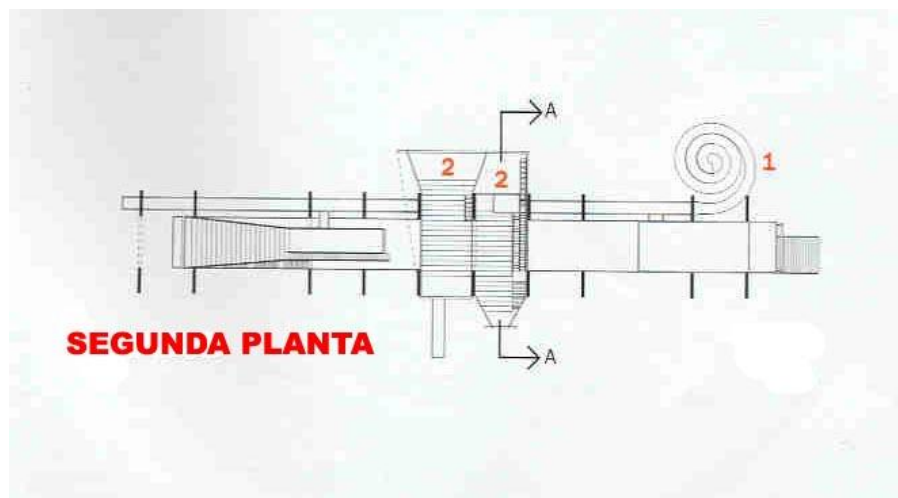
DEFRAGMENTACIÓN DEL PROYECTO



Organización plantas y Cortes

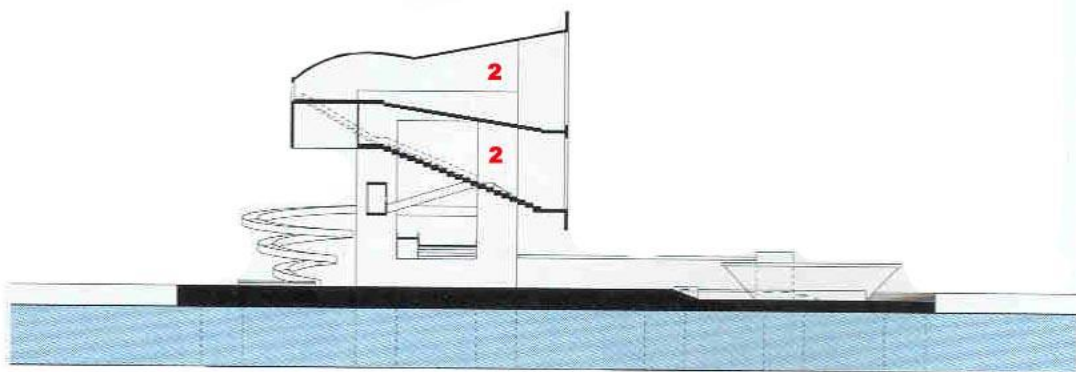


PRIMERA PLANTA

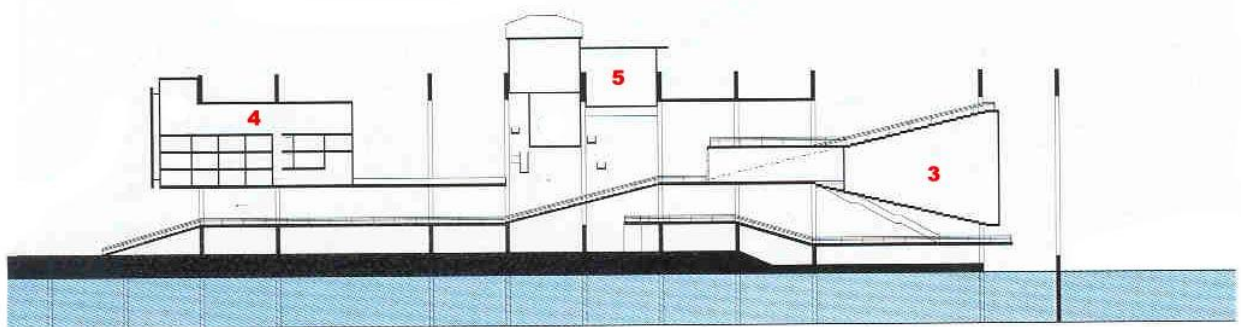


SEGUNDA PLANTA

1. Lobby externo
2. Plataforma de observación
3. Ciber Café
4. Café externo
5. Terraza
6. Estacionamiento
7. Rampa



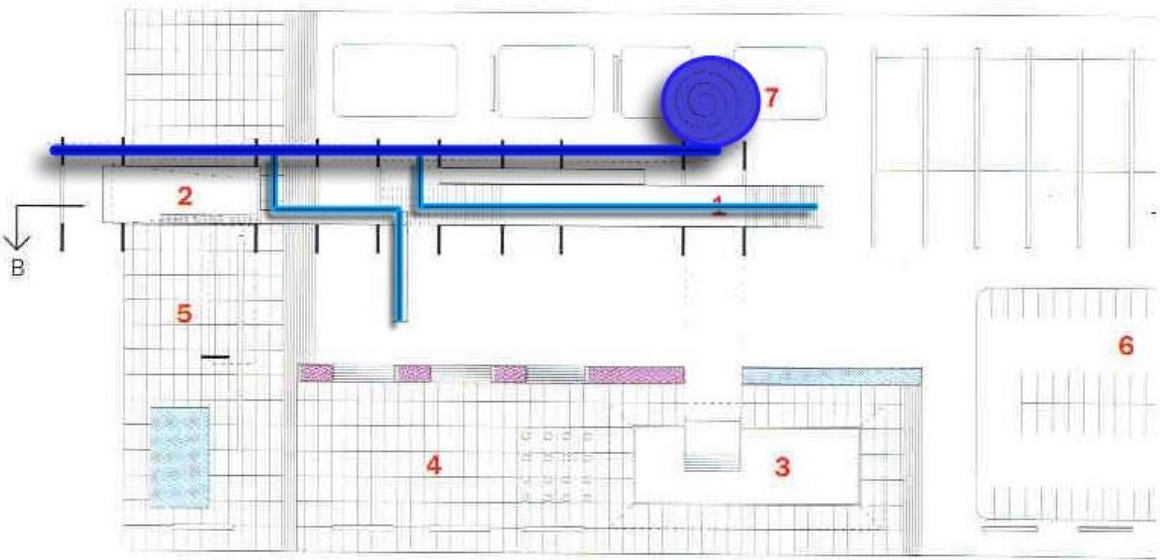
CORTE A - A



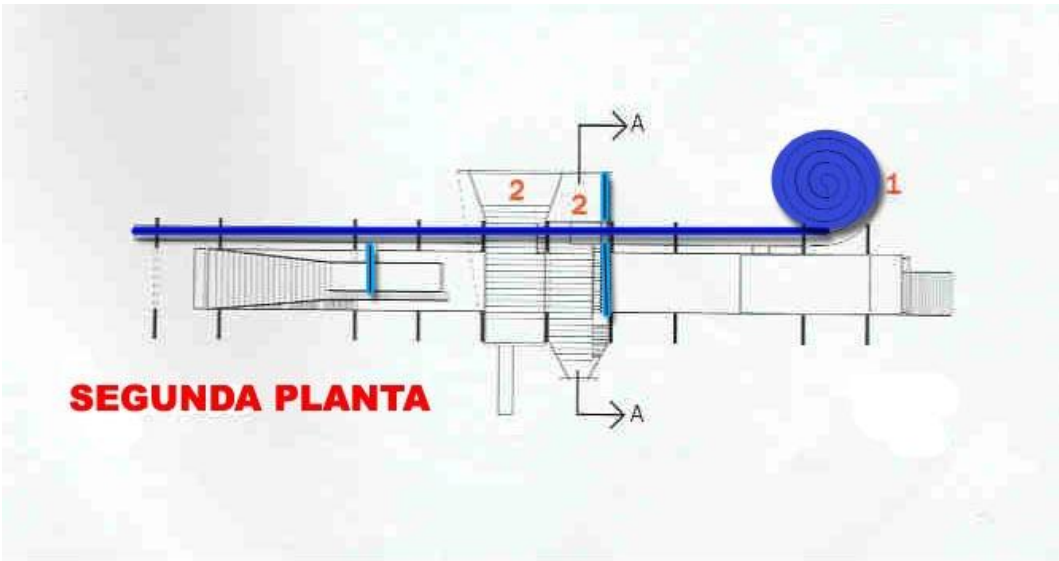
CORTE B-B

1. Rampa
2. Cine Interno
3. Cine Externo
4. Escuela de Cine
5. Pantallas de proyección

Análisis de circulaciones

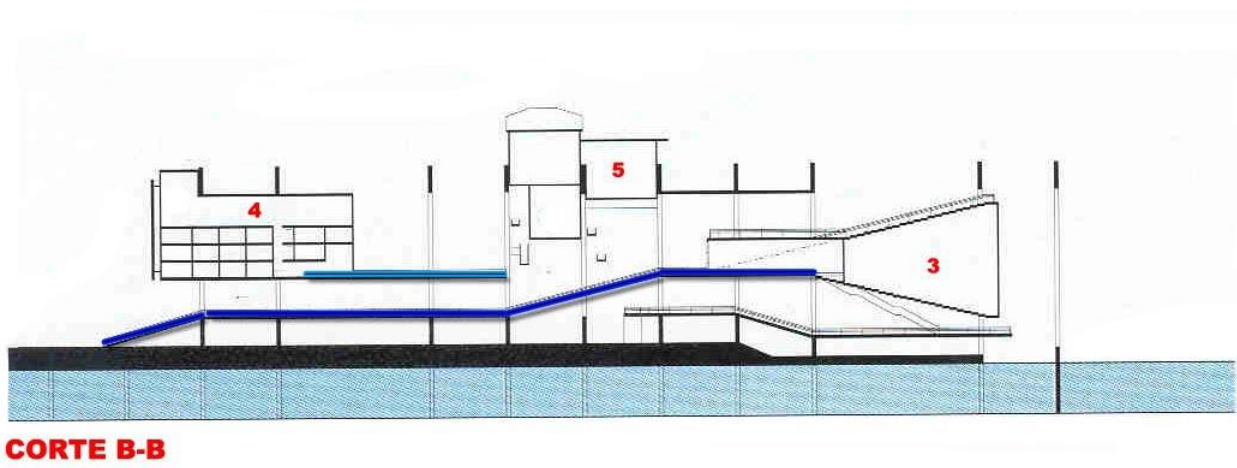
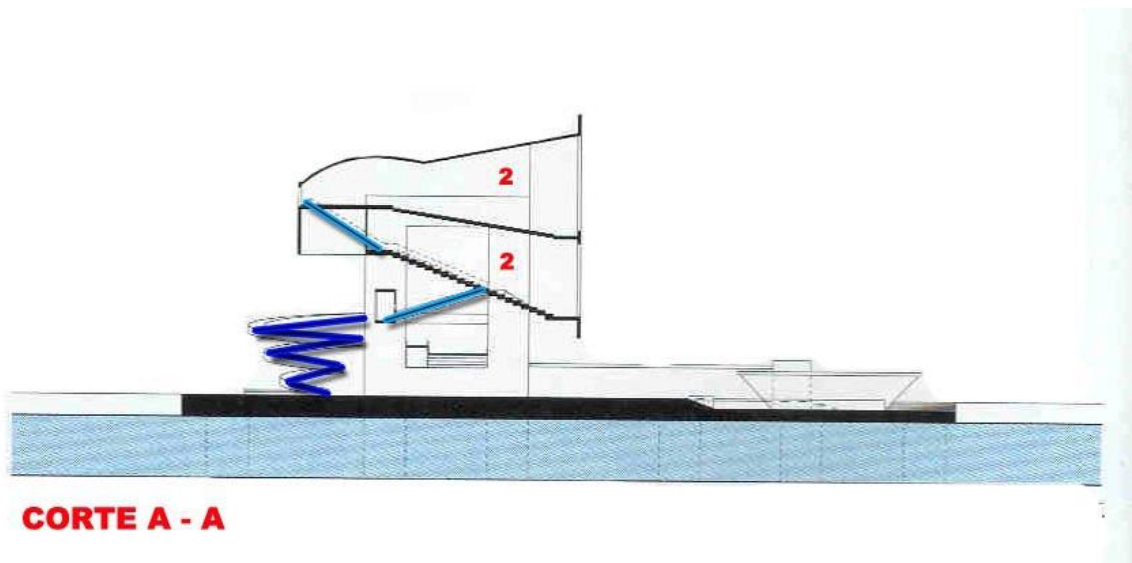


PRIMERA PLANTA



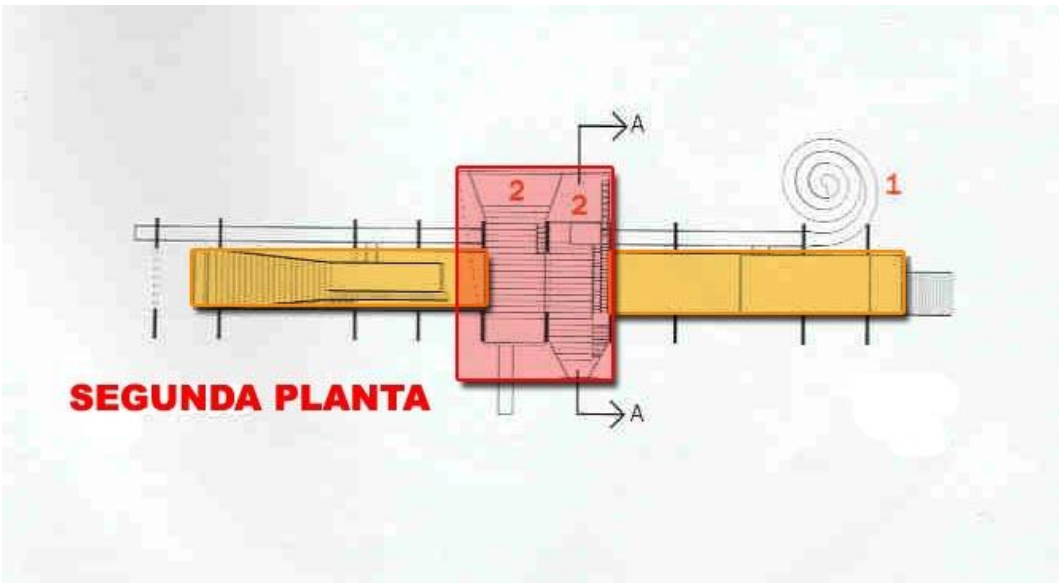
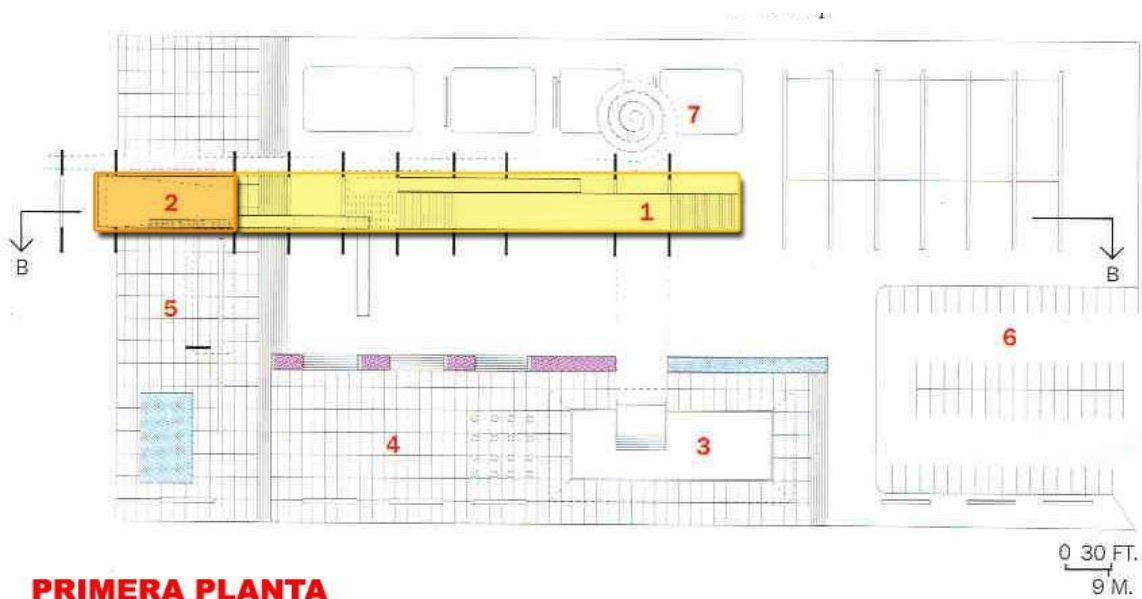
SEGUNDA PLANTA

CIRCULACIONES	
Principal	
Secundaria	



CIRCULACIONES	
Principal	
Secundaria	

Análisis de espacios



Público	
Semipúblico	
Privado	

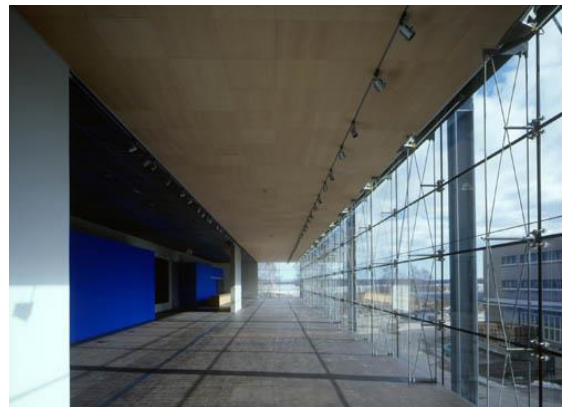
7.3.2 Centro Mediático Lume - Helsinki

El Centro mediático Lume se encuentra ubicado en las antiguas instalaciones de Arabia Ceramics, en la sección histórica de Helsinki, donde la ciudad fue fundada en 1550. Fue diseñado por la firma de arquitectos



Heikinen – Komonen. El área tiene una vieja tradición de la manufactura de diseño industrial. Al desplazarse la producción de cerámica hacia tecnologías más modernas, las partes desocupadas de los viejos edificios fabriles resultaron disponibles para nuevos usos.

El centro audiovisual está parcialmente incorporado a estructuras fabriles renovadas adjuntas a la existente Universidad de Arte y Diseño. Los estudios de cine y televisión, la caja oscura de un teatro, y un auditorio, están situados en una nueva estructura adicionada.



El centro es una parte integral de un plan maestro más extenso para este bloque industrial. El amplio complejo de edificios proyectado puede ser visto como un pequeño pueblo, que está organizado jerárquicamente en plazas y boulevares, pasajes y áreas de servicio. La renovación de la antigua estructura manufacturera retiene la autenticidad y rusticidad originales, una aproximación que se acomoda a las necesidades prácticas de su nueva función.

El proyecto incluyó el reordenamiento del ingreso principal de la universidad. Una galería vidriada conecta al nuevo ingreso a través del bloque hacia la plaza principal de un propuesto suburbio residencial. La galería tiene espacios para exhibir proyectos estudiantiles y sirve también como vestíbulo del auditorio de 400 butacas, y el teatro experimental.

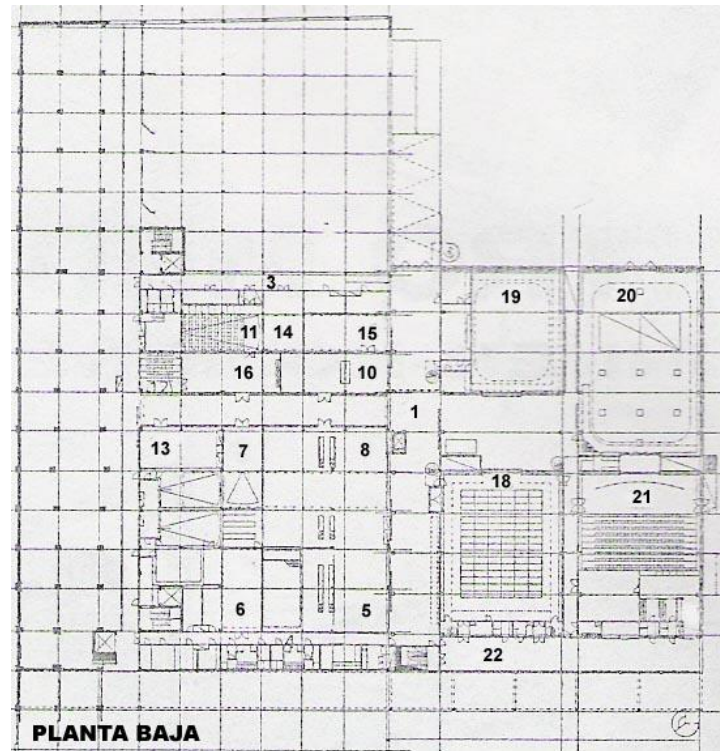
Media Center Lume implica numerosas capas de diseño de

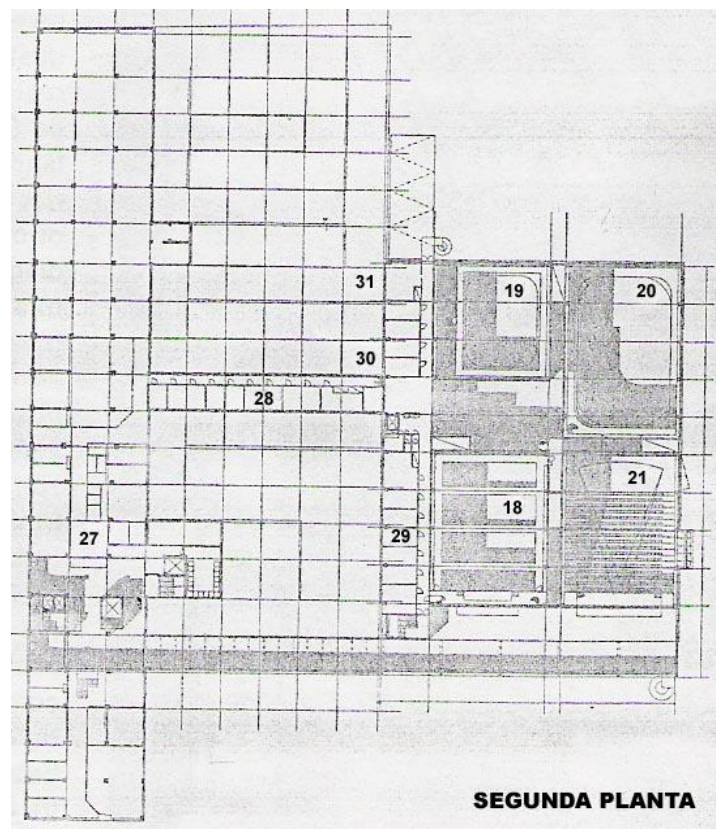
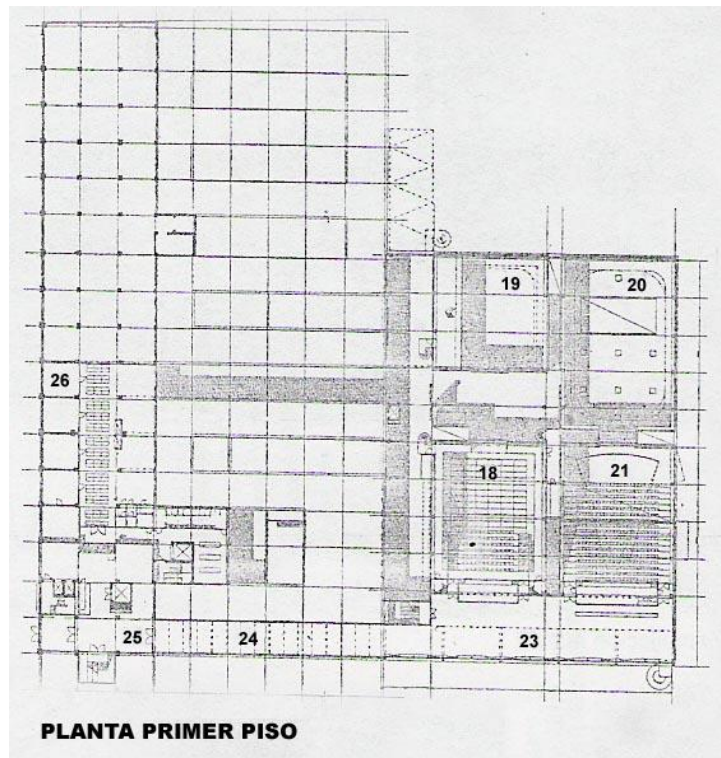


funciones y sistemas mecánicos y eléctricos, además de redes de cableado avanzadas. La arquitectura radica en una coordinación balanceada de estas matrices.

7.3.2.1 Análisis del Proyecto

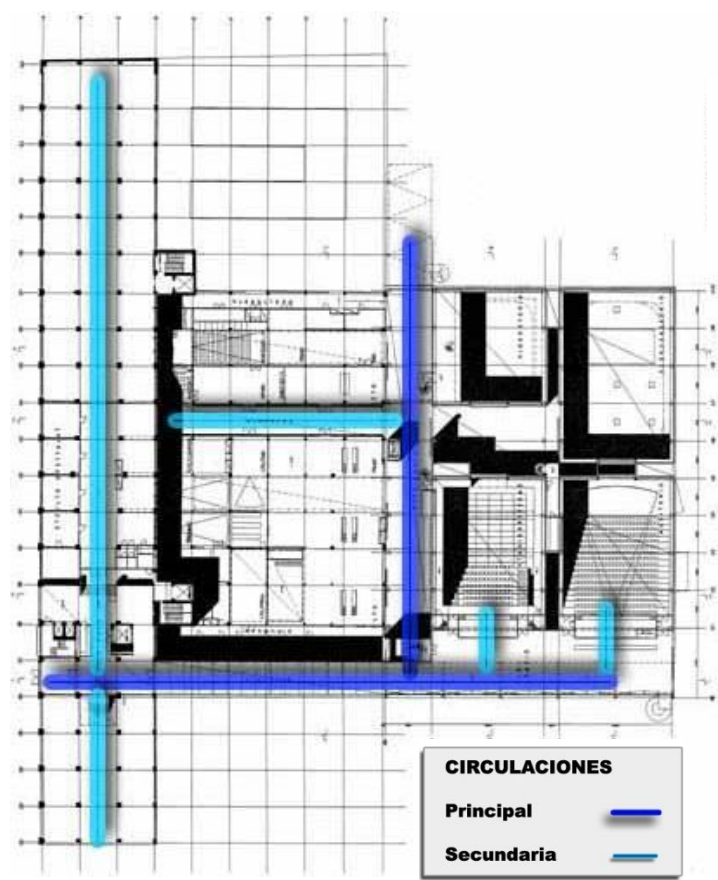
Organización plantas y Cortes



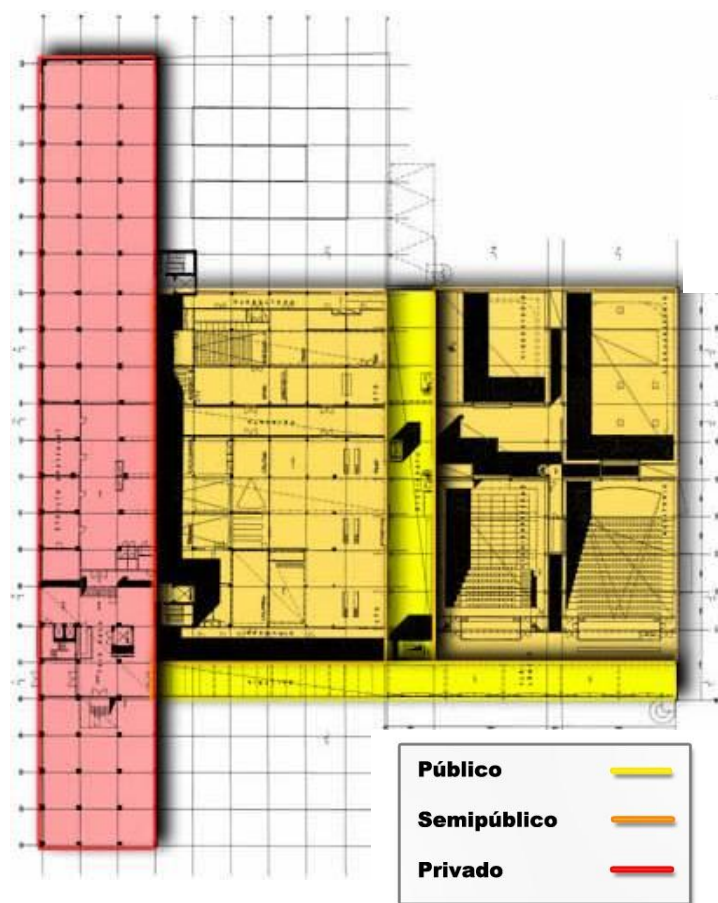


1. Calle de los estudios
2. Calle de los talleres
3. Calle de los servicios
4. Calle lateral
5. Departamento de diseño escenográfico
6. Cuarto de proyectos
7. CAD, DSD
8. Talleres
9. Espacio de sonidos
10. Departamento de películas
11. Teatro experimental 1
12. Teatro experimental 2
13. Sala de conferencias
14. Tomas simuladas
15. Depósito
16. Facilidades estudiantiles
17. Vestuario
18. Escenario del estudio
19. Estudio de videos
20. Estudio de cine
21. Auditorio
22. Foyer inferior
23. Foyer superior
24. Galería
25. Vestíbulo de la universidad de Arte y diseño
26. profesores
27. Centro de información
28. Talleres
29. Ediciones
30. Ensamblaje
31. Oficina de producción

Análisis de circulaciones



Análisis de espacios



7.3.3 CONCLUSIONES

En este punto de Centros Cinematográficos y de Medios Visuales se ha analizado dos proyectos de gran envergadura hechos por reconocidos arquitectos. La diferencia de estos locales con los analizados anteriormente se posa en la complejidad dada por la función del lugar. Las anteriores son simplemente escuelas y estos son unos centros que albergan actividades relacionadas al cine además de ser escuelas.

Uno de los proyectos analizados aquí es un proyecto a desarrollar y el otro ya se edificó varios años atrás.

Cada uno aporta de manera distinta y sirven como ejemplo de lo que se va a proyectar en esta tesis. El primero, The Cine, es un centro que alberga actividades relacionadas al cine y una escuela. La relación entre usuarios, arquitectura y cine son constantes continuas a lo largo de todo el proyecto además de otorgar una identidad a la zona.

Por otro lado, El Centro Mediático Lume, es otro ejemplo importante ya que ha sido edificado sobre instalaciones de una fábrica abandonada y adaptada para el uso cinematográfico. Aquí se albergan todos los espacios necesarios para la enseñanza de cine además de lugares para su difusión pública. Este ejemplo nos da a entender que la adaptación a nuevos usos de lugares abandonados o

dejados por cuestiones políticas, económicas o sociales está a disposición de cualquier actividad que se quiera plasmar en el lugar.

CAPITULO VIII. Proceso de Diseño

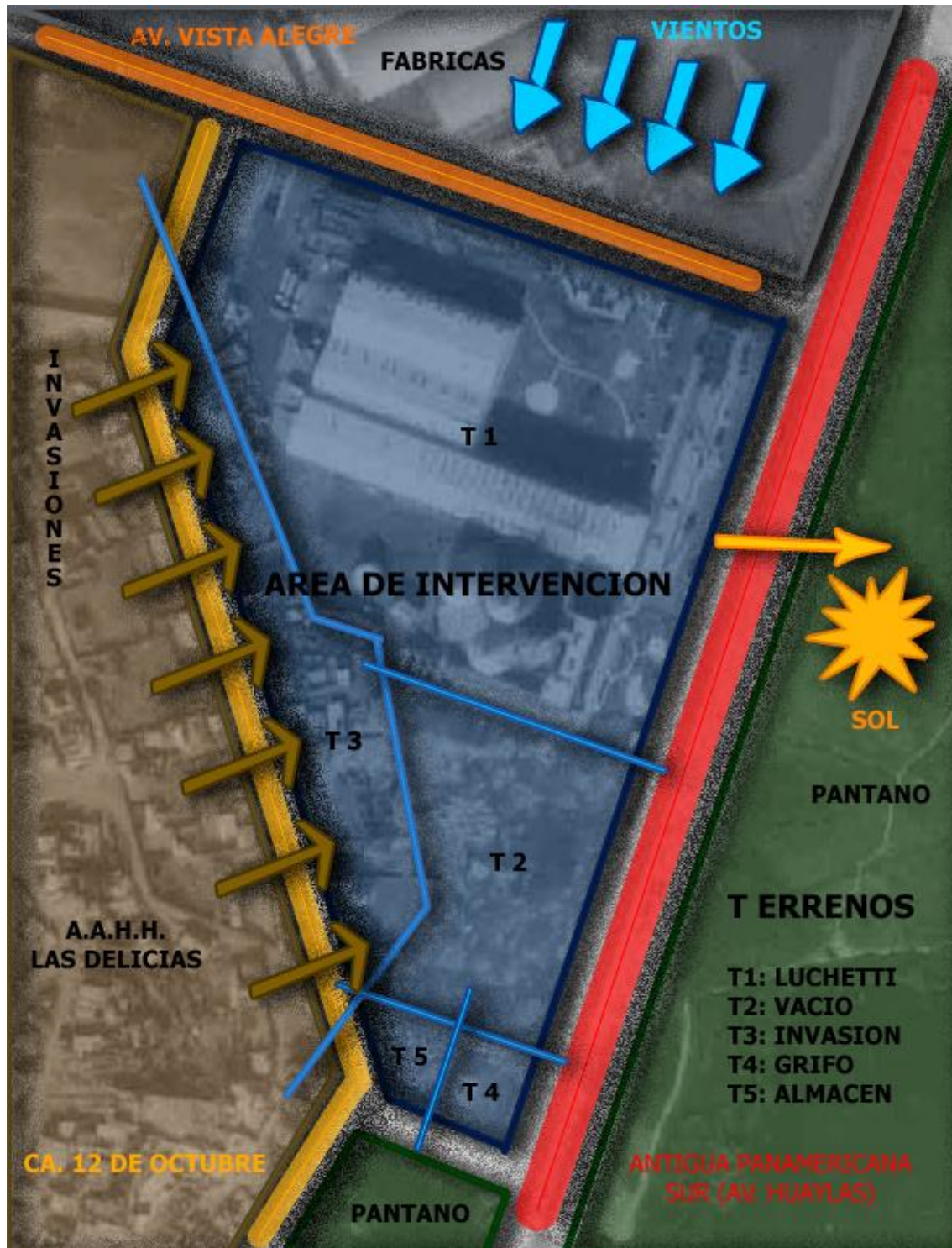
El proyecto se desarrolla en un emplazamiento con muchos problemas, como se ha podido explicar en capítulos anteriores.

La propuesta arquitectónica trata de satisfacer los problemas no resueltos que afectan al entorno y a sus habitantes.

La idea inicial fue devolverle la imagen al lugar, la de un pantano lleno de vida silvestre y con mucho movimiento, ya que fue eliminada por motivos varios como invasiones sociales, construcciones imponentes, construcción de vías importantes para la ciudad, entre otras.

El tema de desarrollar un Centro Cinematográfico en este lugar nace con la idea de reutilizar espacios desperdiciados de la Fábrica Luchetti y por ambición de mejorar el entorno, a través de adaptaciones y propuestas nuevas que logren emparejar las distintas visuales y paisajes. El filtrar invasiones y el desintegrar la volumetría de las fábricas es un medio importante para lograr una visual continua con rasgos de actividades pasadas.

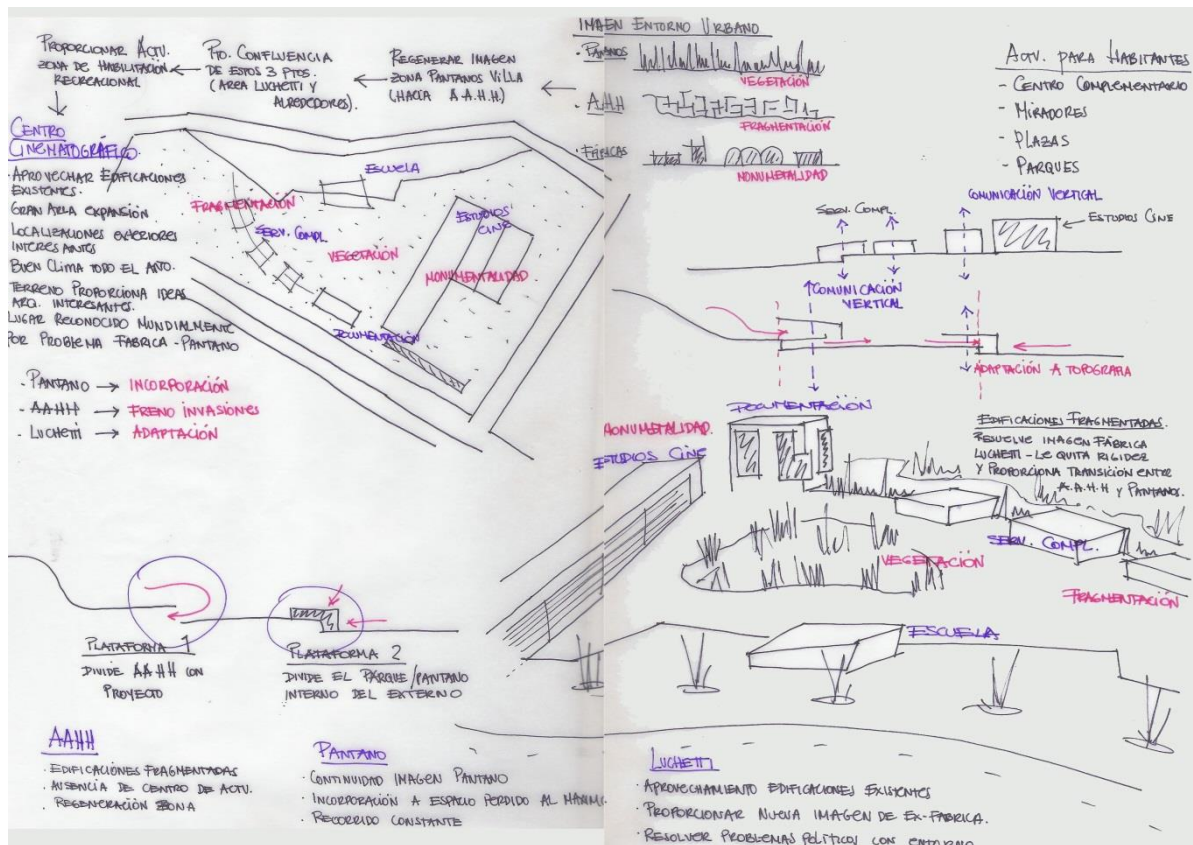
8.1 RATIONALE (Análisis del lugar)



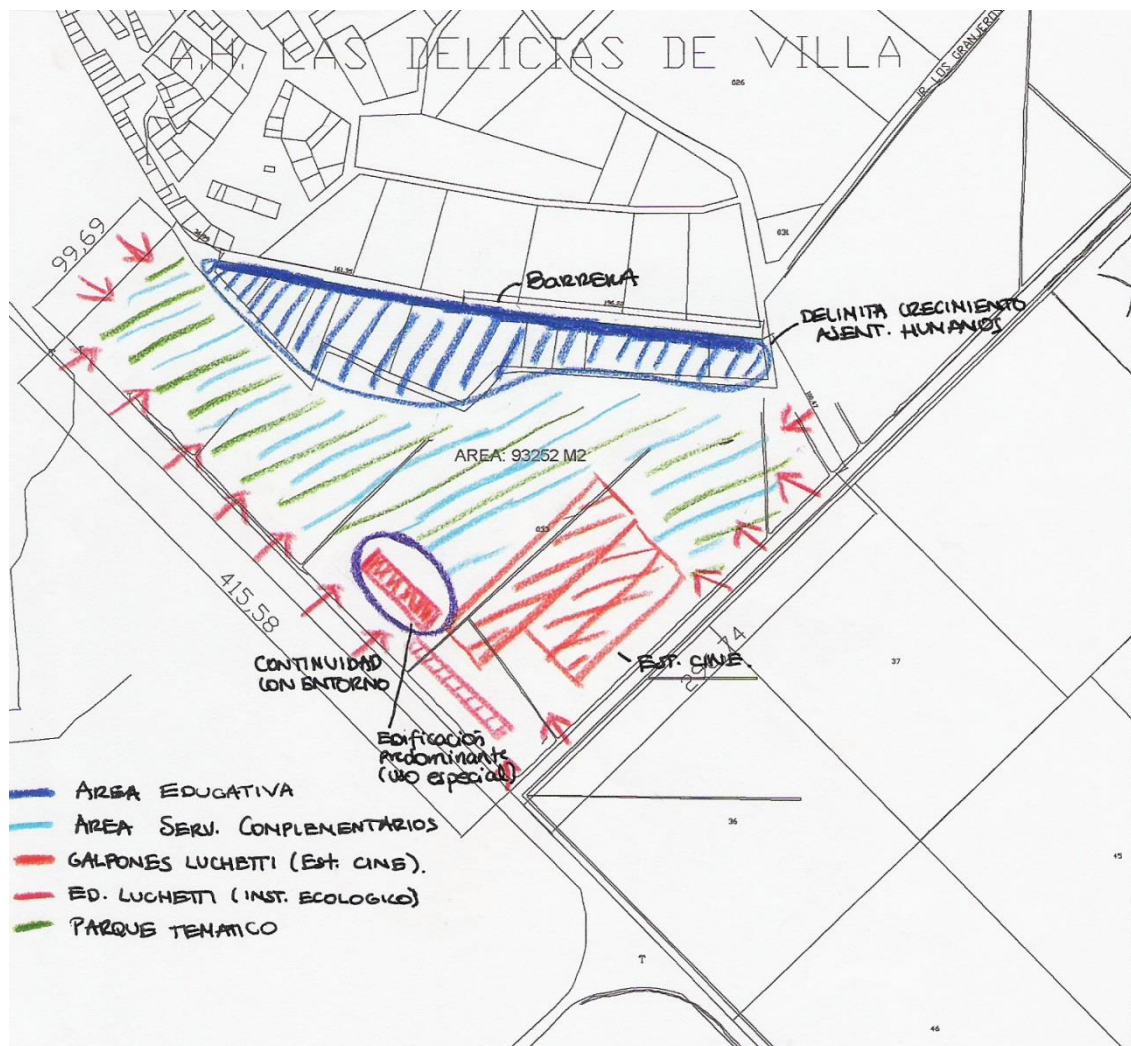
8.2 CONCEPTOS BASICOS

El proyecto nace de la fusión de tres análisis; el del terreno, el de la ciudad y el del proyecto mismo. La evolución de las ideas a lo largo del desarrollo de la tesis ha sido marcada pero siempre manteniendo el mismo sello inicial.

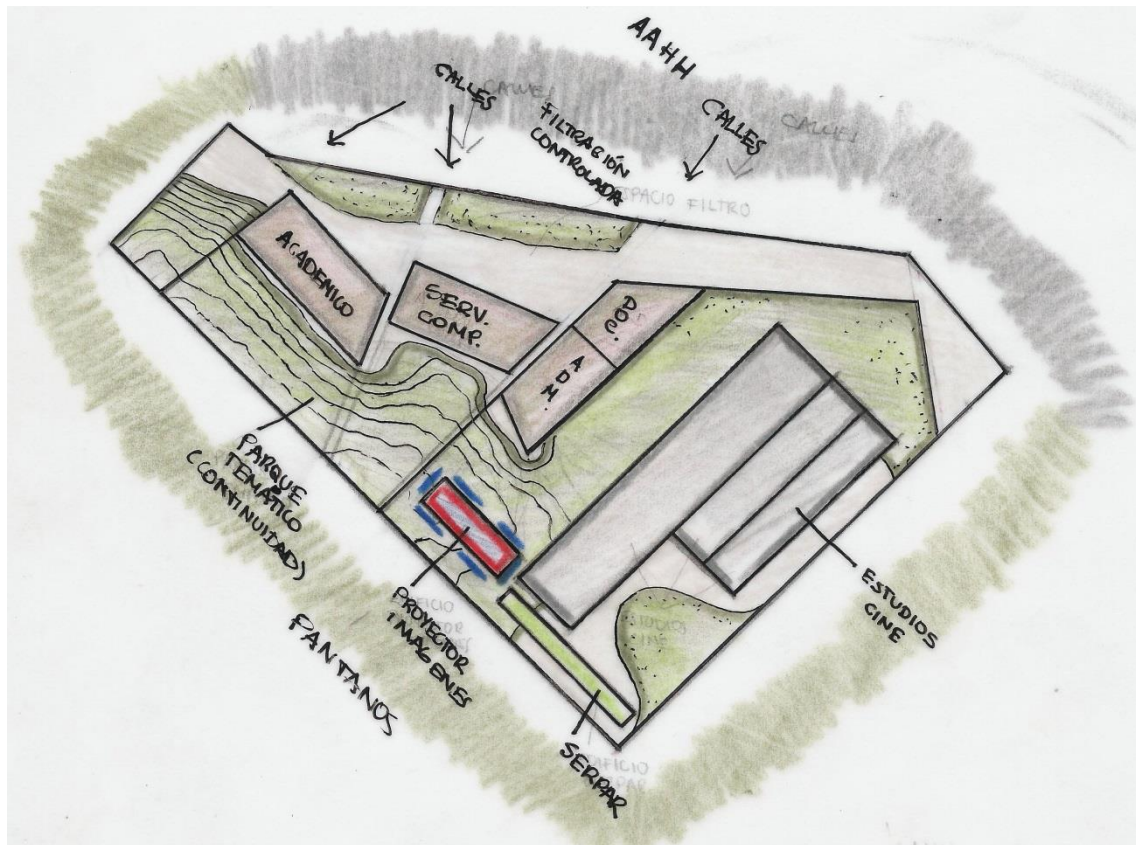
8.2.1 Primeras Ideas



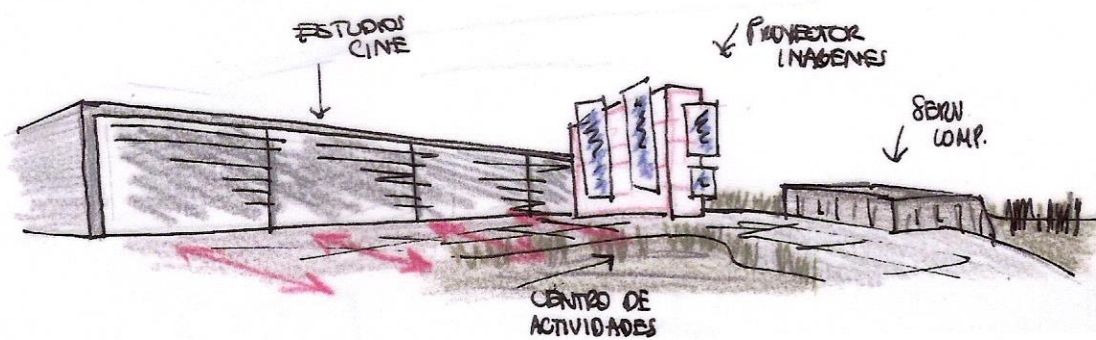
8.2.2 Primera Aproximación



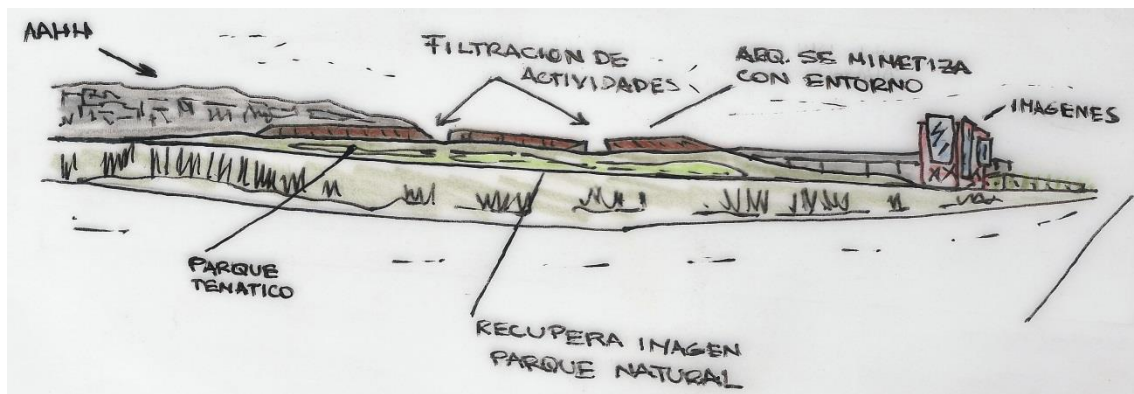
Planta Distribución Áreas a desarrollar



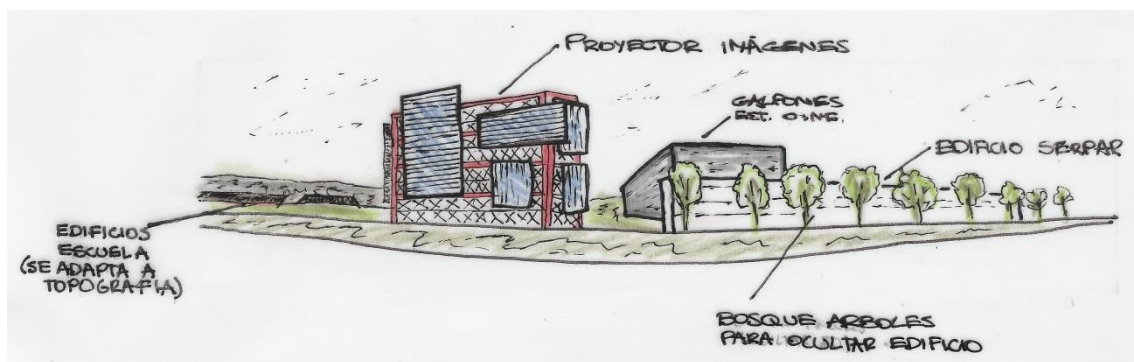
Planta esquemática



Vista desde el centro del proyecto



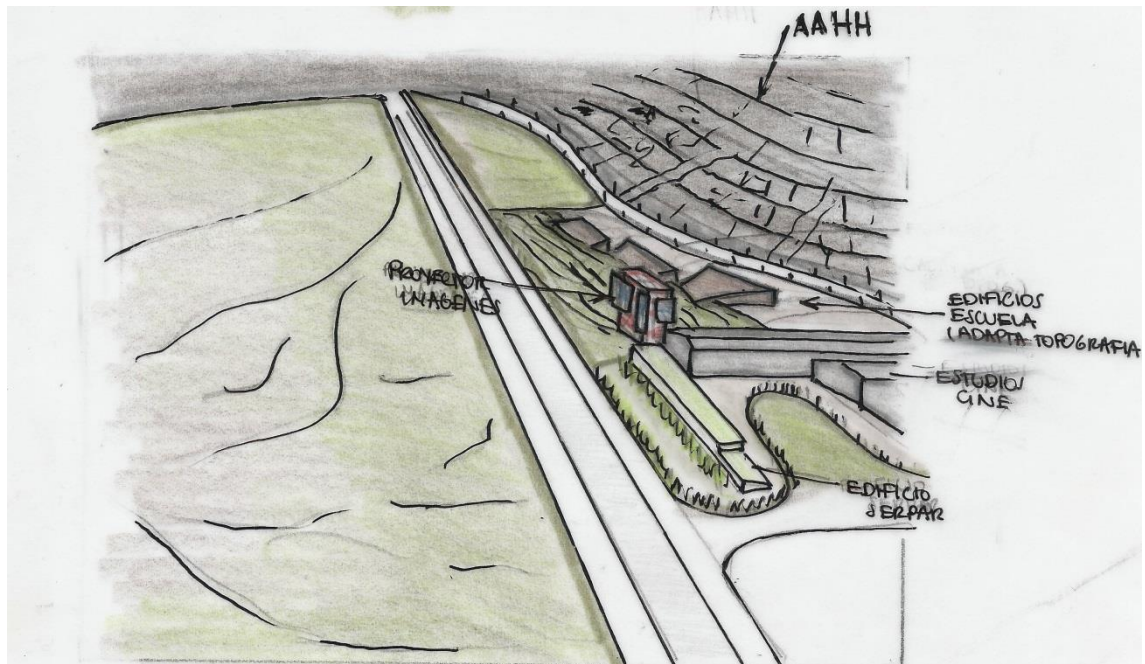
Vista desde Pantanos de Villa



Vista desde Av. Huaylas

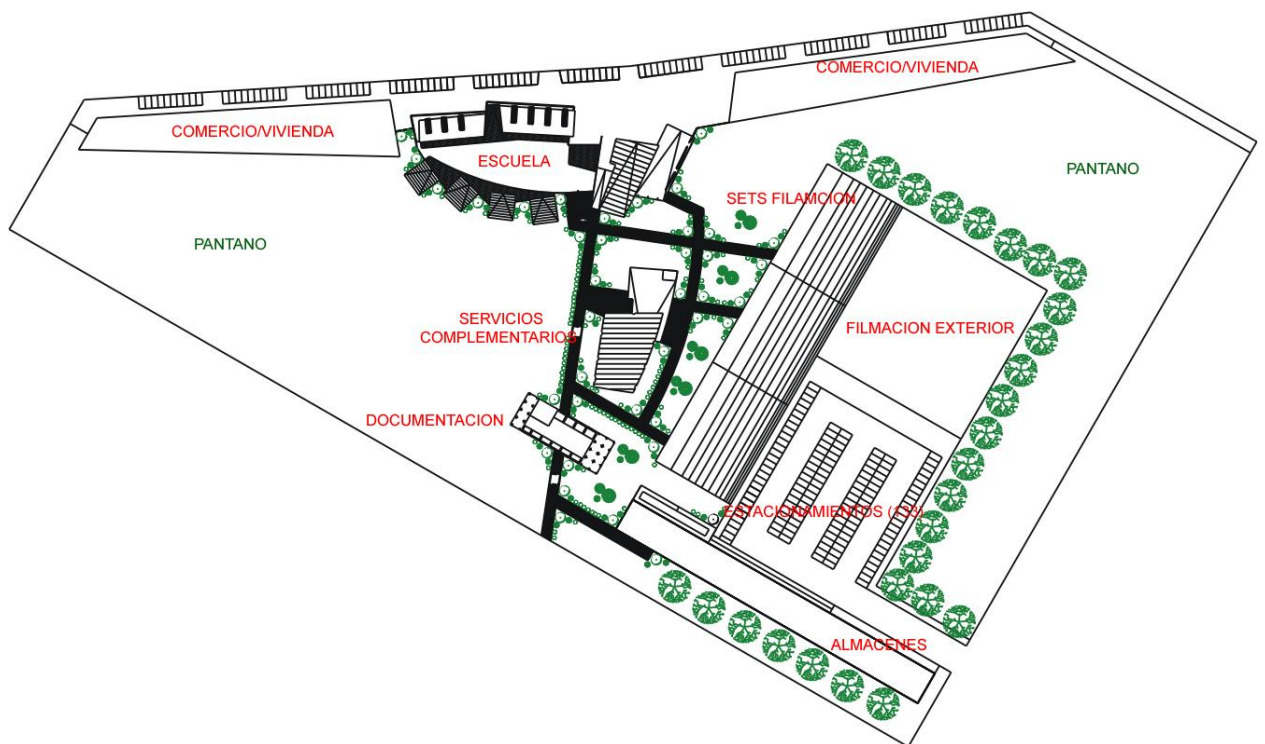


Vista desde Ca. 12 de Octubre



Vista Aérea

8.2.3 Segunda Aproximación



Planta Distribución

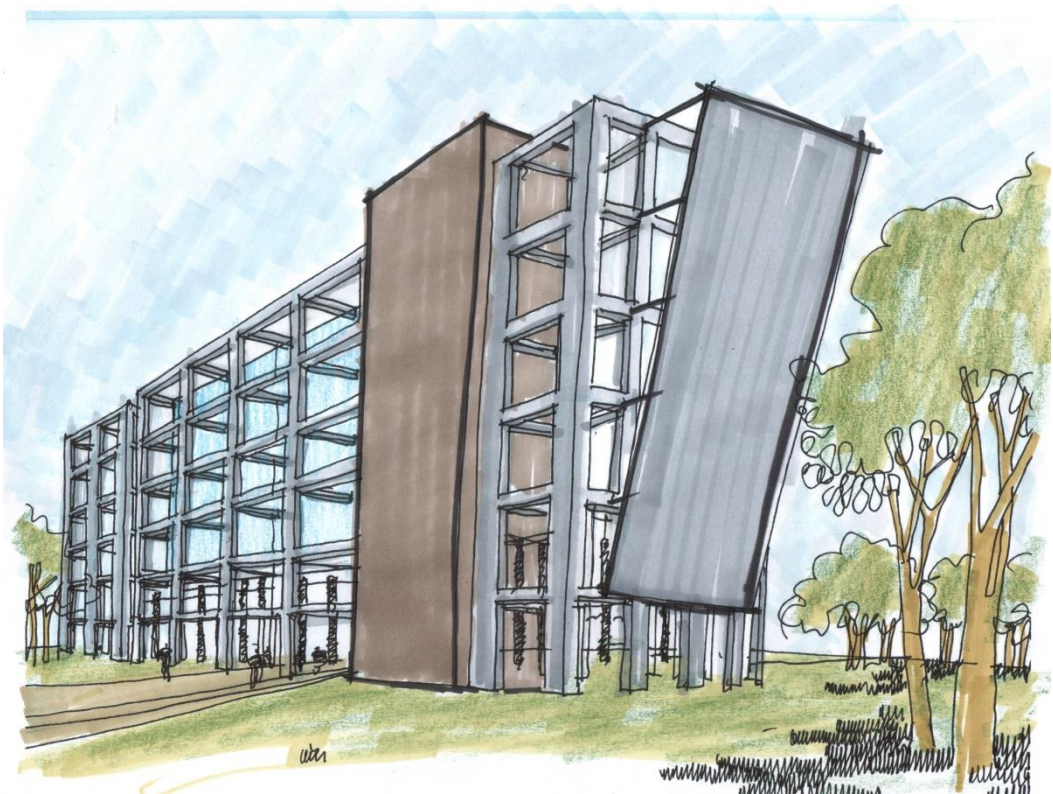
Area Escuela



Area Serv. Complementarios



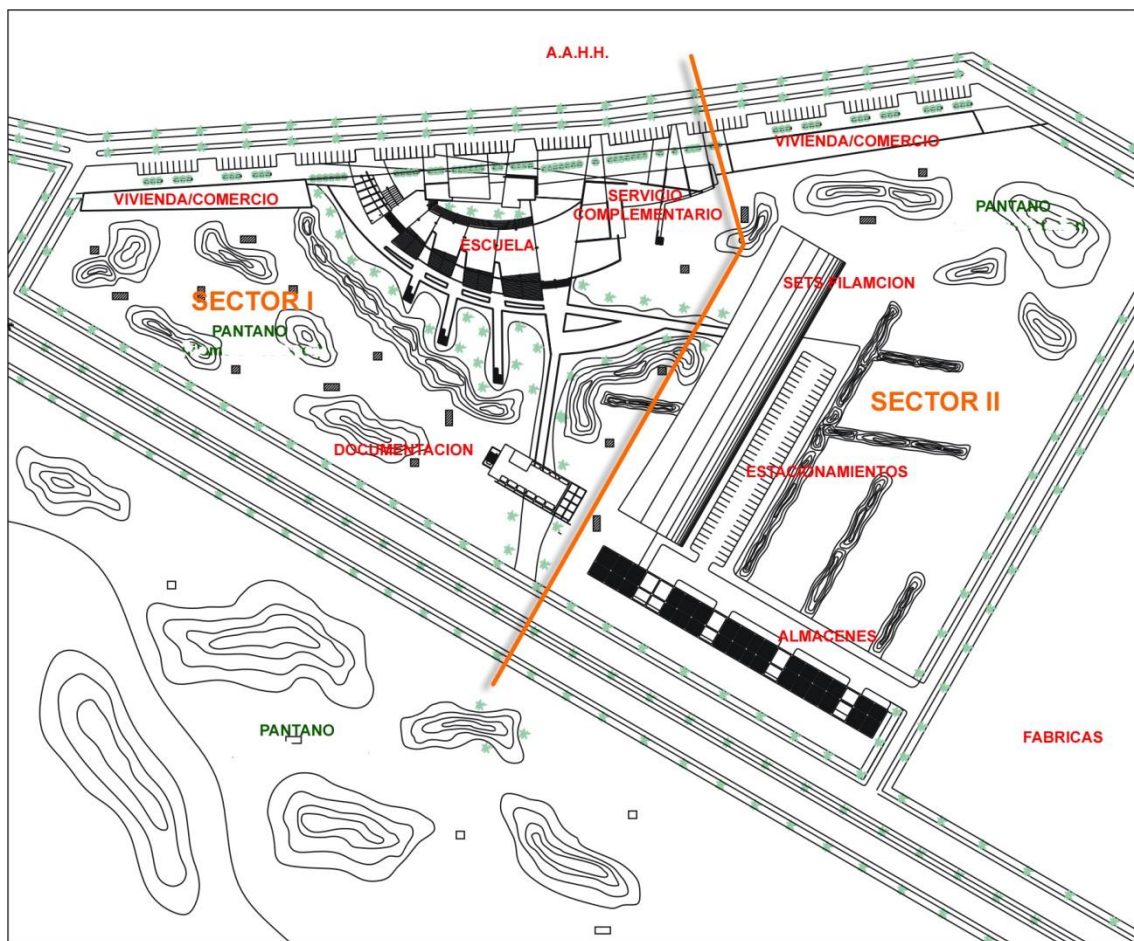
Area Documentación



8.2.4 Resultado Final

El resultado final del Centro Cinematográfico ha ido evolucionando sin perder los conceptos iniciales que se plantearon al principio del proyecto.

La intención de frenar el crecimiento desmesurado por parte de los A.A.H.H. colindantes al terreno hacia la zona de los pantanos se mantiene en pie; así como también la de utilizar las edificaciones existentes para adaptarlos a nuevos usos y evitar que se degraden con el tiempo y afecten mas a la ecología del lugar; y también la de devolverle la imagen de pantano al área intervenida.



El proyecto se plantea en dos sectores que se complementan entre si para brindarle las instalaciones adecuadas a los usuarios permanentes o inclusive temporales. El Sector I alberga las áreas Administrativas, Escuela, Servicios Complementarios y Documentación, mientras que el Sector II contiene las áreas de Sets de Filmación, Almacenes y estacionamientos.

La arquitectura nace del concepto fragmentado de los A.A.H.H. colindantes además de su trama urbana desorganizada.

El Centro Cinematográfico sirve de espacio de transición entre los Pantanos de Villa y los cerros poblados. Trata de evitar mayor crecimiento poblacional y aumentar el área verde perdida por el mismo.

Las edificaciones existentes de Luchetti fueron adaptadas en un 100%. En ellos se adecuaron las instalaciones para las Areas de Documentación, Miradores, Sets de Filmación, estacionamientos y Almacenes.

El área de Documentación fue albergada en el edificio principal de Luchetti (Vertical) habiéndole primero hecho unas modificaciones para que esté acorde con la propuesta del proyecto. Al edificio se le quitó la cáscara vidriada que causaba problemas medioambientales por difuminarse en el espacio verde del entorno. Se dejo literalmente solo la estructura que levantaba esta arquitectura monumental para luego colocarle una especie de caja oscura dentro. Esto hace alusión a lo tanto que afectó esta fábrica al entorno. Luego se colocaron los

Almacenes principales del proyecto, los cuales sirven para depositar los escenarios que se van creando para cada filmación, en el edificio horizontal de Luchetti bajo el mismo concepto descrito anteriormente para el edificio de Documentación. Así mismo, los galpones existentes se han adaptado arquitectónicamente para que conjuguen en armonía con las edificaciones modificadas y proyectadas. Estos galpones cumplen la función de Sets de filmación además de tener áreas de apoyo a la producción.

Por otro lado, la arquitectura nueva se colocó en la parte posterior del terreno para evitar el crecimiento poblacional antes mencionado. En este conjunto de bloques desorganizados se encuentra el Area Administrativa del Centro Cinematográfico, La Escuela, Los Servicios Complementarios y unos talleres de apoyo para la Escuela.

Se agruparon estas áreas marcando una nueva visual para el A.A.H.H. las Delicias de Villa, además de otorgarle movimiento y nuevas funciones al lugar y sus habitantes, logrando de esta manera una completa consolidación de la Calle 12 de Octubre.

La arquitectura fragmentada de estos bloques aumenta la idea de espacio de transición entre los Pantanos de Villa y los A.A.H.H. Por otro lado, los materiales utilizados en todas las fachadas son de componentes ecológicos para evitar una degradación medioambiental.

La distribución del Centro Cinematográfico cumple la función de parque temático, dándole la oportunidad al usuario de poder recorrer todo el espacio intervenido sin restricción alguna. Todas las áreas cumplen con la seguridad respectiva para el entorno pero deja al usuario, ya sea parte del centro o no, la posibilidad de utilizar todos los espacios si lo desea. Se ha querido otorgar al espacio abierto del Centro Cinematográfico un área para meditar además de tener ese aspecto nostálgico por la brutalidad cometida con la arquitectura de la Fábrica. El lugar cumple la función de un Centro de Cinematografía pero en un entorno cicatrizado. Nunca se dejó de lado la arquitectura monumental y esto para reflejar lo antes mencionado además de no causar mayor daño ecológico al entorno.

8.3 JUSTIFICACION DE AREAS

Todas las áreas planteadas a continuación son el resultado del análisis y recopilación de información durante las entrevistas y visitas realizadas.

Para obtener los diferentes ambientes y sus áreas, se hizo un análisis no sólo de los ambientes que se necesitan, sino también sobre la cantidad de usuarios que tendrá el centro y sus necesidades. El poder investigar y analizar las necesidades de los usuarios, se dió no solo gracias a las entrevistas realizadas, las cuales fueron fundamentales, sino también mediante consultas de libros técnicos para diseño de espacios relacionados al tema en estudio. También el análisis de proyectos similares ayudó a recolectar información valiosa para el dimensionamiento de los espacios.

Para poder establecer las áreas adecuadamente a todos los espacios fue necesario que al momento de dar las medidas se hicieran esquemas preliminares en los que no solo se colocaban las medidas necesarias sino que el mobiliario jugó un papel importante.

El programa se encuentra dividido en dos Sectores que a su vez contienen áreas subdivididas para proporcionar espacios adecuados a los usuarios del centro. Estos sectores están desarrollados de la siguiente manera:

SECTOR I

El Sector I contiene áreas como La Administración, La Cafetería, La Escuela, Los Cines, El Restaurante, Documentación y los exteriores que consolidan la avenida colindante a los A.A.H.H. Todo esto en un área de 9130.42m².

A su vez, cada una esta distribuida con distintos espacios para lograr un adecuado funcionamiento.

Administración (111.00 m²)

La zona administrativa en todo proyecto es indispensable, ya que es la que se encarga del control y funcionamiento del Centro. Para obtener las áreas adecuadas de esta zona se consulto a varias fuentes indispensables, como lo son, el Reglamento Nacional de Construcciones, El Standard Graphics y el Neufert para poder comparar y deducir las áreas mas confortables y adecuadas para cada ambiente.

Los ambientes que contiene la zona administrativa son los siguientes:

• Hall de Ingreso	26m ²
• Recepción/Informes	8m ²
• Of. Director General	13m ²
• Secretaría General	10m ²
• Oficina de Extensión Cultural	10m ²
• Dpto. Publicaciones	10m ²
• Tesorería/Matrícula/Secret. Acad.	17m ²

- Archivo 11m2
- SS.HH 6m2

Cafetería (82.00m2)

La Cafetería básicamente esta diseñada para los usuarios de la Escuela de Cine. Se encuentra en un espacio fundamental ya que otorga al alumnado espacios de meditación y relajación al aire libre, además de espacios interiores. Las dimensiones se han analizado en base a libros de consulta como el Standard Graphics y el Neufert, además de proyectos referenciales de cafeterías existentes en centros educativos, en centros comerciales y centros recreacionales de nuestro país.

Los ambientes que contiene la Cafetería son los siguientes:

- Recepción de Alimentos 8m2
- Comedor 47m2
- Mostrador 12m2
- Cocina 16m2

Escuela (1176.90 m2)

Las áreas que componen la Escuela de Cine han sido el resultado de varios análisis. Se han consultado libros, tesis, entrevistado a especialistas en el tema, investigado espacios existentes y visitado lugares con temas parecidos.

La escuela contiene espacios típicos como aulas teóricas y talleres que se pueden adecuar a cualquier actividad que se necesite pero con denominación básica, así como también espacios que requirieron un mayor estudio como los cuartos oscuros, laboratorios, entre otros.

Los ambientes que contiene la Escuela son los siguientes:

• Aula 1	41m2
• Aula 2	44m2
• Aula 3	41m2
• Aula 4	44m2
• Aula 5	41m2
• Aula 6	44m2
• S.S.H.H. Mujeres	60m2
• S.S.H.H. Hombres	66m2
• Estudio Sonido Digital + Control	22m2
• Locución Sonido + Control	16m2
• Dep. equipos de sonido	12m2
• Dep. equipos fotográficos	21m2
• Plató fotografía	55m2
• Vestidores	38m2
• Cabina proyección sonido	11m2
• Cabina proyección doblaje	11m2
• Control y realización	12m2
• Moviola de cine	16m2
• Conservación negativos	21m2

•	Revelado color	38m2
•	Revelado B/N	55m2
•	Ampliación color	38m2
•	Ampliación B/N	55m2
•	Restauración películas	21m2
•	Taller preparación artística	78m2
•	Taller vestuarios	69m2
•	Taller mantenimiento equipos	132m2
•	Taller decorados	76m2

Cines (755.90 m2)

El área de cines se ha desarrollado en base a análisis de distintos proyectos desarrollados por arquitectos reconocidos en nuestro medio, a consultas, entrevistas, al Reglamento Nacional de Construcciones y a libros de consulta de diseño como el Neufert.

Los cines en el proyecto forman parte de un área importante para el proyecto ya que es el medio final por el cual se expresaran los trabajos realizados por alumnos y por los grupos interesados en promocionar cine. Por esta razón es que se incluyo en el proyecto.

Los ambientes que contienen los Cines son los siguientes:

•	Foyer externo	96m2
•	Boleterías	23m2
•	Oficinas	23m2

• S.S.H.H. 1	36m2
• S.S.H.H. 2	41m2
• Sala 1	169m2
• Cabina de proyección	12m2
• Dep. 1	9m2
• Escalera 1	9m2
• Sala 2	211m2
• Cabina de proyección 2	11m2
• Dep. 2	6m2
• Escalera 2	8m2
• S.S.H.H. 3	37m2
• S.S.H.H. 4	41m2
• Dep. 3	12m2
• Dep. 4	12m2

Restaurante (408.80 m2)

El área de restaurante fue creado como soporte para los cines ya que se requería de un lugar adecuado para antes o después de las funciones, además de un lugar de confluencia para comentar o hablar de cine en el centro. Se colocó al lado de los cines y frente a la avenida posterior del proyecto para así, junto con la escuela y las viviendas otorgadas a los invasores, consolidar la avenida. La capacidad de comensales es mayor a la que alberga los cines ya que no solo está planteada para los que asistirían a las funciones sino también para cualquier otro tipo de usuario. Consta de espacios diseñados

exclusivamente para almuerzos y comidas, así como también para funcionar como bar o lounge.

Las medidas son las reglamentarias y fueron obtenidas en base a estudios realizados a restaurante con mismas características además de respetar en Reglamento Nacional de Construcciones.

Los ambientes que contienen el Restaurante son los siguientes:

• Ingreso	40m ²
• Recepción	13m ²
• Área mesas y bar 1	106m ²
• Área mesas y bar 2	160m ²
• Cocina	28m ²
• Recepción cocina	7m ²
• S.S.H.H. Personal	5m ²
• S.S.H.H. 1	26m ²
• S.S.H.H. 2	24m ²

Documentación (1035.80m²)

El edificio de Documentación fue adaptado en su totalidad para cumplir las funciones que el Centro requería. Este edificio era antiguamente de oficinas y talleres de una fábrica clausurada por problemas medioambientales y políticos. Las áreas nuevas que se añadieron son exclusivamente para investigación y meditación y se han desarrollado bajo un análisis de varios libros de consulta como el Standard Graphics, el Neufert y el Reglamento Nacional de

Construcciones, así como también en base a propuestas nuevas por parte de fabricantes de divisiones internas de edificios.

Los ambientes que contienen el edificio de Documentación son los siguientes:

•	Recepción por niveles	160m ²
•	S.S.H.H 1 típico por niveles	44m ²
•	S.S.H.H 2 típico por niveles	44m ²
•	Biblioteca	218m ²
•	Hemeroteca	158m ²
•	Mediateca	161m ²
•	Mirador	250m ²

Exteriores (3453.00m²)

Los exteriores han sido trabajados para lograr un entendimiento entre las zonas que bordean el proyecto y las zonas que pertenecen al proyecto. Existen plazas, áreas de viviendas y áreas de estacionamientos para satisfacer a los usuarios del proyecto.

El diseño de estos espacios básicamente se ha basado en análisis desarrollado con el Reglamento Nacional de Construcciones.

SECTOR II

En este Sector se han ubicado los Sets de filmación junto con los espacios de apoyo a la producción además de almacenes para estenografías. Se han agrupado debido a que son edificaciones más grandes.

Sets de Filmación + Apoyo a la Producción (3367.30m²)

Los Sets de filmación y los espacios de apoyo a la producción son áreas exclusivamente para el desarrollo de películas y se encuentran divididas en tres platos de rodaje. Cada uno consta con espacios para preparación y adecuación para la producción interna de películas. Los trabajos de Filmación exterior se harán en lugares ajenos al proyecto.

Las medidas reglamentarias para estos espacios han sido evaluadas y analizadas en base a proyectos referenciales y a entrevistas a especialistas en el tema.

Los ambientes que contienen los Sets de Filmación son los siguientes:

- | | | |
|---|----------------|--------------------|
| • | Plató Rodaje 1 | 1030m ² |
| • | Plató Rodaje 2 | 996m ² |
| • | Plató Rodaje 3 | 1342m ² |

Almacenes (1143.00m2)

Los Almacenes se encuentran ubicados en los restos de la edificación horizontal de la Fábrica Luchetti. Este edificio ha sido modificado para colocar almacenes que alberguen durante el tiempo necesario los restos de los montajes de películas producidas en los Sets de filmacion del Centro Cinematográfico así como también de cualquier otra empresa que desee almacenar sus objetos siempre relacionados al tema de cinematografía.

En esta área se ha albergado el cuarto de maquinas y la subestación eléctrica debido al fácil acceso a los mismos.

Las medidas se han obtenido del Reglamento nacional de Construcciones y del Neufert.

Los ambientes que contienen los Almacenes son los siguientes:

• Almacén 1	228m2
• Almacén 2	213m2
• Almacén 3	272m2
• Almacén 4	294m2
• Almacén 5	136m2

Exteriores (2150.00m2)

Los exteriores del Sector II albergan únicamente los estacionamientos para los Sets de Filmacion y los de los Almacenes juntos con el espacio para descargar y cargar los objetos. Las medias se han obtenido del Reglamento Nacional de Construcciones.

8.4 PROGRAMA DE AREAS

SECTOR 1			
CARACTERISTICAS DE AMBIENTES	CANT.	AREA NETA (m2)	AREA TOTAL (m2)
ADMINISTRACION (área nueva)			
Hall de Ingreso	1	26.00	26.00
Recepción/Informes	1	8.00	8.00
Oficina Director General	1	13.00	13.00
Secretaría General	1	10.00	10.00
Of. Extensión Cultural	1	10.00	10.00
Dep. Publicaciones	1	10.00	10.00
Tesorería - Matrícula - Secret. Acad.	1	17.00	17.00
Archivo	1	11.00	11.00
S.S.H.H.	2	3.00	6.00
SUBTOTAL (m2)			111.00
CAFETERIA (área nueva)			
Recepción de Alimentos	1	7.50	7.50
Comedor interior	1	47.00	47.00
Mostrador	1	12.00	12.00
Cocina	1	15.50	15.50
SUBTOTAL (m2)			82.00
ESCUELA (área nueva)			
Aula 1	1	40.80	40.80
Aula 2	1	43.80	43.80
Aula 3	1	40.80	40.80
Aula 4	1	43.80	43.80
Aula 5 - Redacción y Guión	1	40.80	40.80
Aula 6 - Multimedia y Diseño	1	43.80	43.80
S.S.H.H. Mujeres	3	20.00	60.00
S.S.H.H. Hombres	3	22.00	66.00
Estudio Sonido Digital + Control	1	22.00	22.00
Locución de Sonido + Control	1	16.00	16.00
Dep. equipos de sonido	1	12.30	12.30
Dep. equipos fotográficos	1	21.00	21.00
Plató fotografía	1	55.00	55.00
Vestidores	1	38.00	38.00
Cabina proyección sonido	1	11.00	11.00
Cabina proyección doblaje	1	11.00	11.00
Control y Realización	1	12.30	12.30
Moviola de Cine	1	16.00	16.00
Conservación negativos	1	21.00	21.00
Revelado Color	1	38.00	38.00
Revelado B/N	1	55.00	55.00
Ampliación Color	1	38.00	38.00
Ampliación B/N	1	55.00	55.00
Restauración películas	1	21.00	21.00
Taller preparación artística	1	78.00	78.00
Taller vestuarios	1	68.50	68.50
Taller mantenimiento equipos	1	132.00	132.00
Taller decorados	1	76.00	76.00
SUBTOTAL (m2)			1176.90

CARACTERISTICAS DE AMBIENTES	CANT.	AREA NETA (m2)	AREA TOTAL (m2)
SERVICIOS COMPLEMENTARIOS - CINES (área nueva)			
Foyer externo	1	96.00	96.00
Boleterías	1	23.00	23.00
Oficinas Boletería	1	23.00	23.00
S.S.H.H 1	1	36.50	36.50
S.S.H.H 2	1	41.00	41.00
Sala 1	1	168.40	168.40
Cab. Proyección 1	1	12.20	12.20
Dep. 1	1	9.00	9.00
Escalera 1	1	9.00	9.00
Sala 2	1	211.00	211.00
Cab. Proyección 2	1	11.00	11.00
Dep. 2	1	6.10	6.10
Escalera 2	1	7.70	7.70
S.S.H.H. 3	1	36.50	36.50
S.S.H.H. 4	1	41.00	41.00
Dep. 3	1	12.00	12.00
Dep.4	1	12.50	12.50
SUBTOTAL (m2)			755.90
SERVICIOS COMPLEMENTARIOS - RESTAURANTE (área nueva)			
Ingreso exterior	1	40.00	40.00
Recepción	1	13.00	13.00
Area mesas y bar 1	1	106.00	106.00
Area mesas y bar 2	1	160.00	160.00
Cocina	1	28.00	28.00
Recepción cocina	1	7.00	7.00
S.H. personal	1	4.80	4.80
S.S.H.H. 1	1	26.00	26.00
S.S.H.H. 2	1	24.00	24.00
SUBTOTAL (m2)			408.80
DOCUMENTACION (área modificada)			
Recepción por niveles	5	32.00	160.00
S.H. 1 típico por niveles	6	7.40	44.40
S.H. 2 típico por niveles	6	7.40	44.40
Biblioteca - módulo atención	1	20.00	20.00
Biblioteca - área préstamos	1	20.00	20.00
Biblioteca - estanterías + área de lectura	1	178.00	178.00
Hemeroteca - módulo de atención	1	20.00	20.00
Hemeroteca - área de préstamos	1	20.00	20.00
Hemeroteca - cubículos	1	45.00	45.00
Hemeroteca - área de lectura	1	35.00	35.00
Hemeroteca - estanterías bajas	1	38.00	38.00
Mediateca - módulo de atención	1	20.00	20.00
Mediateca - área de préstamos	1	20.00	20.00
Mediateca - cubículos	1	45.00	45.00
Mediateca - área de lectura	1	35.00	38.00
Mediateca - estanterías bajas	1	38.00	38.00
Mirador	1	250.00	250.00
SUBTOTAL (m2)			1035.80

CARACTERISTICAS DE AMBIENTES	CANT.	AREA NETA (m2)	AREA TOTAL (m2)
EXTERIORES			
Estacionamientos zona ingreso superior	110	12.50	1375.00
Area vivienda Bloque 1 - A.H. Las Delicias de Villa	1	1155.00	1155.00
Area vivienda Bloque 2 - A.H. Las Delicias de Villa	1	923.00	923.00
SUBTOTAL (m2)			3453.00
SECTOR 1 AREA SUB - TOTAL (m2)			7023.40
30 % MUROS Y CIRCULACIONES			2107.02
SECTOR 1 AREA TOTAL (m2)			9130.42

SECTOR 2			
CARACTERISTICAS DE AMBIENTES	CANT.	AREA NETA (m2)	AREA TOTAL (m2)
PLATOS DE RODAJE (área modificada)			
Plató Rodaje 1	1	535.00	535.00
Servicio y Mantenimiento	1	45.28	45.28
Vestuario	1	34.00	34.00
Depósito vestuario	1	12.00	12.00
Peluquería y Maquillaje	1	40.00	40.00
Depósito peluquería	1	7.00	7.00
Depósito Maquillaje	1	7.00	7.00
Camerinos Hombres	1	69.00	69.00
Camerinos Mujeres	1	69.00	69.00
Sala técnicos	1	55.00	55.00
Taller equipos	1	21.00	21.00
Depósito equipos	1	22.00	22.00
Taller escenario	1	22.50	22.50
Depósito escenario	1	24.00	24.00
Sala técnicos	1	66.00	66.00
Plató rodaje 2	1	690.00	690.00
Vestuario	1	19.00	19.00
Peluquería y Maquillaje	1	40.00	40.00
Depósito peluquería	1	7.00	40.00
Depósito Maquillaje	1	7.00	7.00
Camerinos Hombres	1	69.00	7.00
Camerinos Mujeres	1	69.00	69.00
Sala técnicos	1	55.00	69.00
Sala técnicos	1	66.00	55.00
Plató Rodaje 3	1	915.00	915.00
Vestuario	1	34.00	34.00
Depósito vestuario	1	12.00	12.00
Peluquería y Maquillaje	1	40.00	40.00
Depósito peluquería	1	7.00	7.00
Depósito Maquillaje	1	7.00	7.00
Camerinos Hombres	1	69.00	69.00
Camerinos Mujeres	1	69.00	69.00
Sala técnicos	1	55.00	55.00
Taller equipos	1	21.00	21.00
Depósito equipos	1	22.00	22.00
Taller escenario	1	22.50	22.50
Depósito escenario	1	24.00	24.00
Sala técnicos	1	45.00	45.00
SUBTOTAL (m2)			3367.28

CARACTERISTICAS DE AMBIENTES	CANT.	AREA NETA (m2)	AREA TOTAL (m2)
ALMACENES (área modificada)			
Almacén 1 - Plató Rodaje 1	1	228.00	228.00
Almacén 2 - Plató Rodaje 2	1	213.00	213.00
Almacén 3 - Plató Rodaje 3	1	272.00	272.00
Almacén 4 - Sub - Estación eléctrica	1	294.00	294.00
Almacén 5 - Cto. Máquinas Centro Cinematográfico	1	136.00	136.00
SUBTOTAL (m2)			1143.00
EXTERIORES			
Estacionamientos zona Platós Rodaje	76	25.00	1900.00
Estacionamientos zona Almacenes - transporte pesado	5	50.00	250.00
SUBTOTAL (m2)			2150.00
SECTOR 2 AREA SUB - TOTAL (m2)			6660.28
30 % MUROS Y CIRCULACIONES			1998.08
SECTOR 2 AREA TOTAL (m2)			8658.36
TOTAL AREA CONSTRUIDA - SECTOR 1 Y SECTOR 2 (m2)			17788.78

CUADRO RESUMEN	
TOTAL AREA TERRENO (m2)	79185.13
TOTAL AREA TECHADA (m2)	10124.00
AREA LIBRE - intervención paisajista/pantano (m2)	69061.13

8.5 ARQUITECTURA

8.5.1 Relación de Láminas

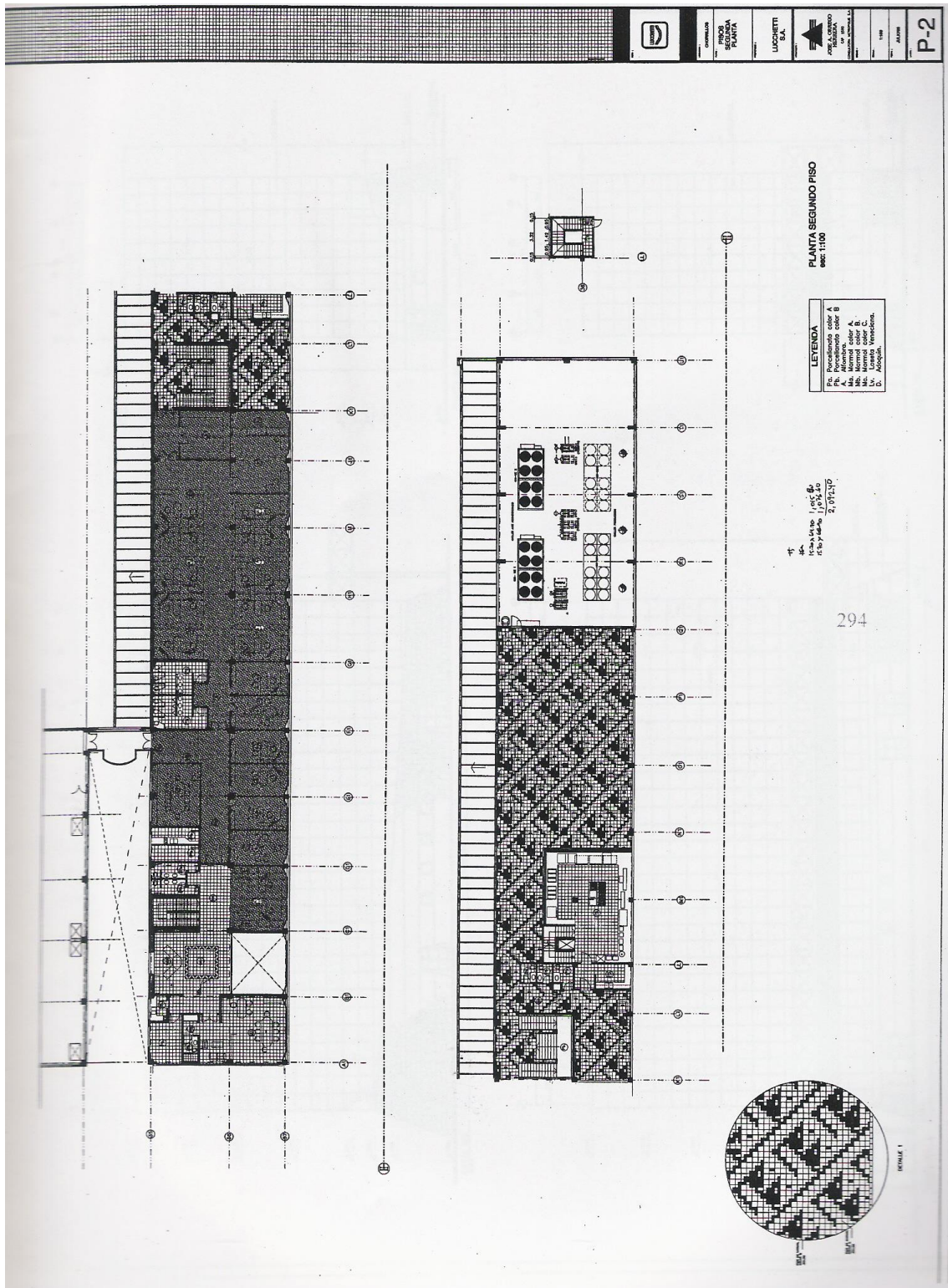
Nº	LAMINA	NOMBRE DE PLANO	ESCALA
1	P-01	PERSPECTIVAS	S/E
2	U-01	LOCALIZACION Y UBICACIÓN	S/E
3	U-02	PLOT-PLAN	1/500
4	U-03	PLATAFORMA	1/500
5	U-04	TRAZADO	1/500
6	U-05	TRAZADO	1/250
7	A-01	PLANTA GENERAL NIVEL -3.00m. (PANTANO)	1/500
8	A-02	PLANTA GENERAL NIVEL +/- 0.00m. (INGRESO PRINCIPAL)	1/500
9	A-03	PLANTA DE TECHOS	1/500
10	A-04	PLANTA SECTOR 1 NIVEL -3.00m. (PANTANO)	1/250
11	A-05	PLANTA SECTOR 1 NIVEL +/- 0.00m. (INGRESO PRINCIPAL)	1/250
12	A-06	PLANTA SECTOR 1 NIVEL +2.60 m.	1/250
13	A-07	ELEVACIONES SECTOR 1	1/250
14	A-08	CORTES SECTOR 1	1/250
15	A-09	PLANTA SECTOR 2 NIVEL -3.00m.	1/250
16	A-10	ELEVACIONES SECTOR 2	1/250
17	A-11	CORTES SECTOR 2	1/250
18	A-12	PLANTA SECTOR ESCUELA NIVEL -3.00m.	1/100
19	A-13	PLANTA SECTOR ESCUELA NIVEL +/- 0.00m. Y +2.60m.	1/100
20	A-14	CORTES SECTOR ESCUELA	1/100
21	A-15	CORTES SECTOR ESCUELA	1/100
22	A-16	PLANTA SECTOR SERV. COMPLEMENTARIOS NIVEL -3.00m.	1/100
23	A-17	PLANTA SECTOR SERV. COMPLEMENTARIOS NIVEL +/- 0.00m. Y +2.45 m.	1/100
24	A-18	CORTES SECTOR SERV. COMPLEMENTARIOS	1/100
25	A-19	CORTES SECTOR SERV. COMPLEMENTARIOS	1/100
26	A-20	PLANTA SECTOR SET DE FILMACION NIVEL -3.00m.	1/100
27	A-21	CORTES SECTOR SET FILMACION	1/100
28	A-22	CORTES SECTOR SET FILMACION	1/100
29	A-23	DESARROLLO DE CINE	1/50
30	A-24	DESARROLLO DE CINE	1/50
31	A-25	DESARROLLO DE CINE	1/50
32	A-26	DESARROLLO DE CINE	1/50
33	A-27	DESARROLLO DE ESCALERA 1	1/25
34	A-28	DESARROLLO DE ESCALERA 2	1/25
35	A-29	DESARROLLO DE S.S.H.H. 1	1/25
36	A-30	DESARROLLO DE S.S.H.H. 2	1/25
37	A-31	DESARROLLO DE PUERTAS	1/25
38	A-32	DESARROLLO DE VENTANAS	1/25
39	A-33	CUADRO DE ACABADOS	S/E
40	E-01	ESTRUCTURAS	1/250
41	E-02	ESTRUCTURAS	1/250
42	E-03	ESTRUCTURAS	1/250
43	IS-01	INSTALACIONES SANITARIAS	1/250
44	IS-02	INSTALACIONES SANITARIAS	1/100
45	IE-01	INSTALACIONES ELECTRICAS	1/250
46	IE-02	INSTALACIONES ELECTRICAS	1/100

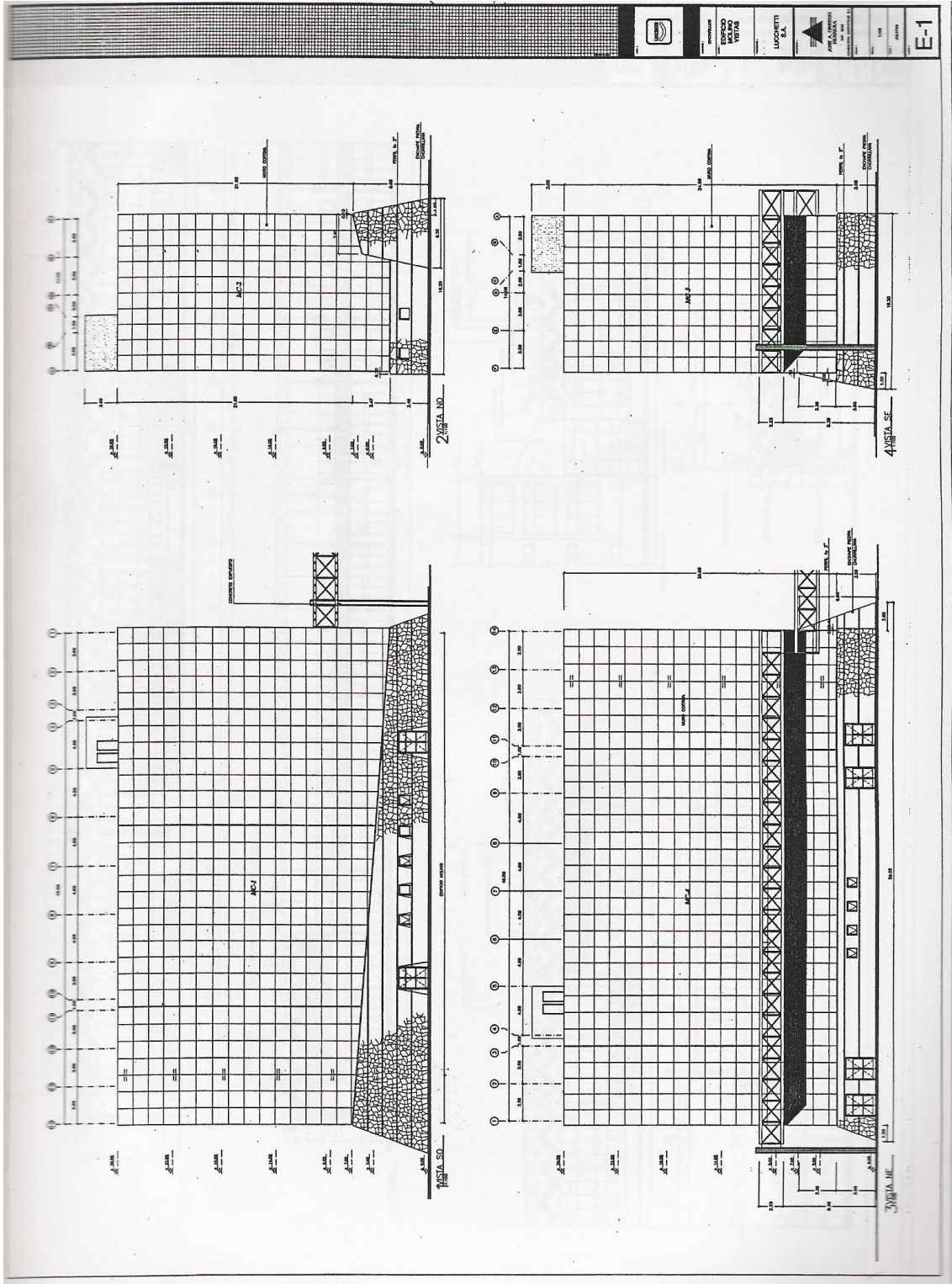
8.4.2 Láminas

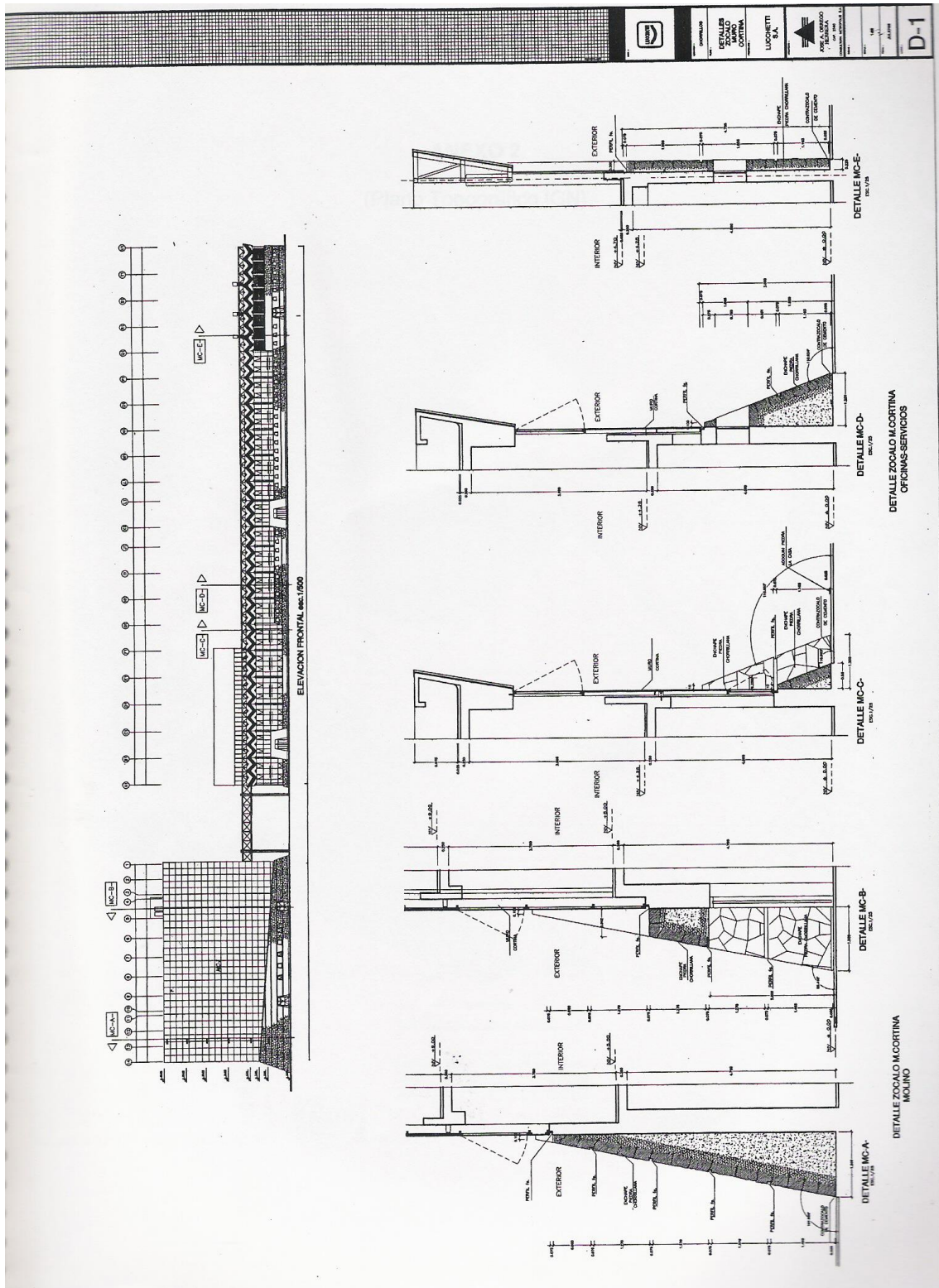
Revisar CD

ANEXO 1

(Planos Fábrica Luchetti)

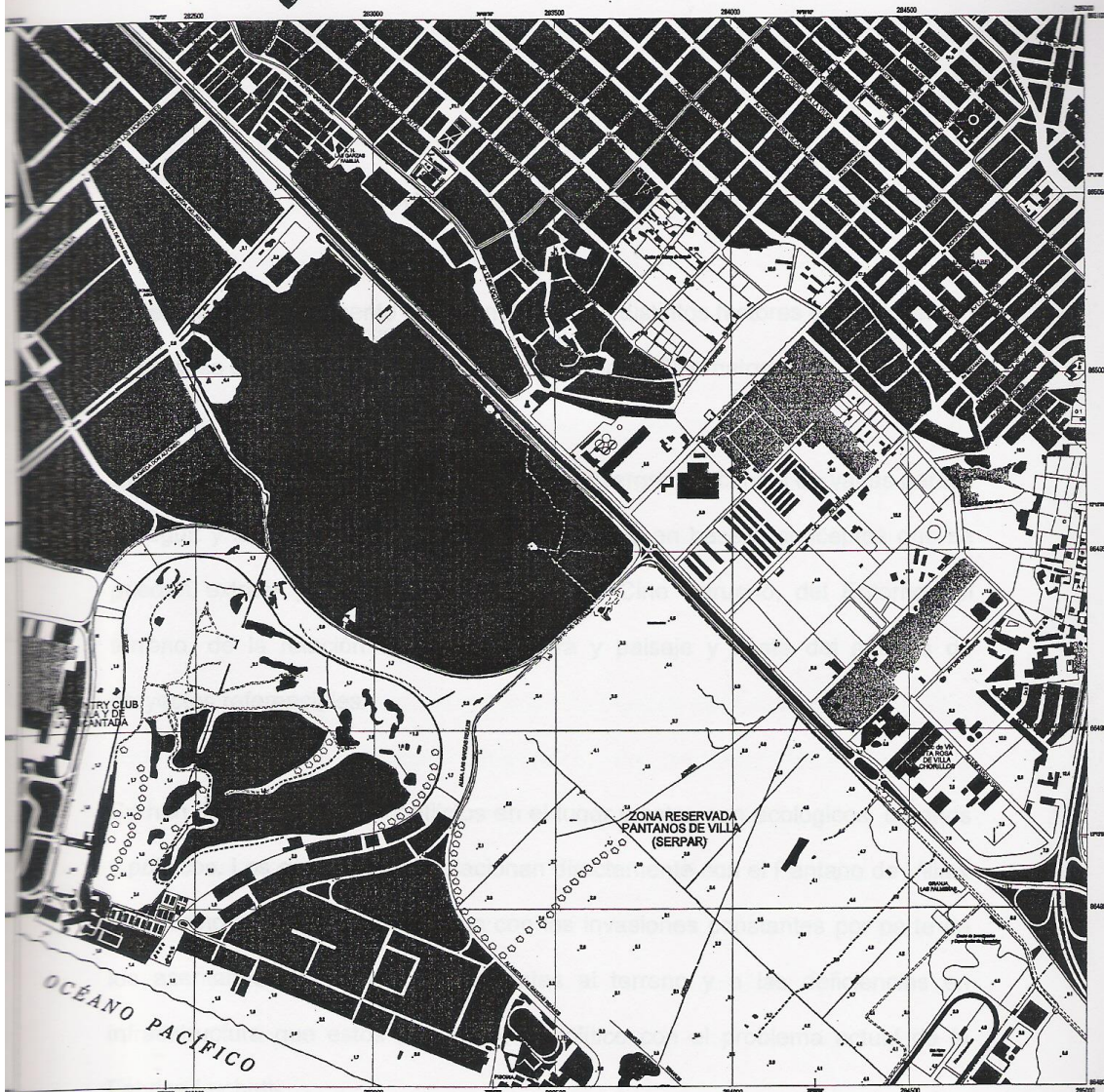






ANEXO 2

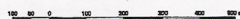
(Plano Topográfico IGN)



TERMINADO POR EL INSTITUTO TECNOLÓGICO NACIONAL, SERE LIMA-PERÚ, POR MÉTODO AEROPOTODINAMÉTRICO DIGITAL, AEROPOTODINAMÉTRICO DIGITAL, CONFINES, HORIZONTAL, VERTICAL Y CLASIFICACIÓN DE CAMPO EN 200

© 1999 by The McGraw-Hill Companies, Inc.

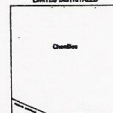
Escala 1 / 5 000



EQUIDISTANCIA DE CURVAS DE NIVEL 5 METROS

SUPSICO _____ SISTEMA GEOCENICO MUNICIPAL DE 1984
CUADRICULA _____ 800 METROS, UTM, ZONA 18E
PROYECTOR _____ TRANSFORMADA DE MERCATOR
DATUM HORIZONTAL _____ SISTEMA GEOCENICO MUNICIPAL DE 1984
DATUM VERTICAL _____ NIVEL MEDIO DEL MAR

UNITES DISTRIALES



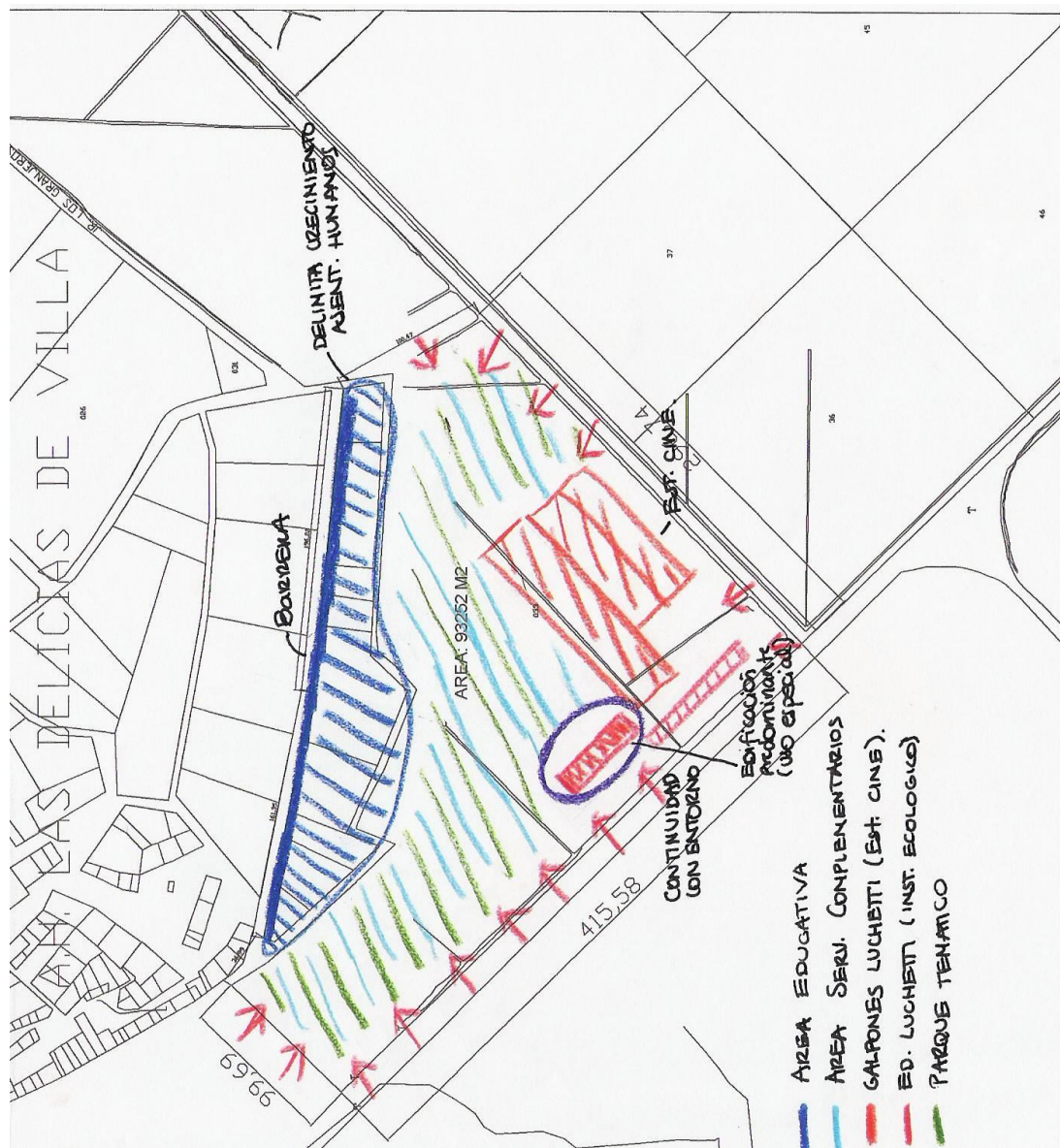
PROMOVA LA RESPONSABILITÀ E COMPLETA IL CICLO DI VITA DELLA PUEBLA CON GLI ALTRI SECTORS DEL SISTEMA ECONOMICO, SOCIAL E TERRITORIAL

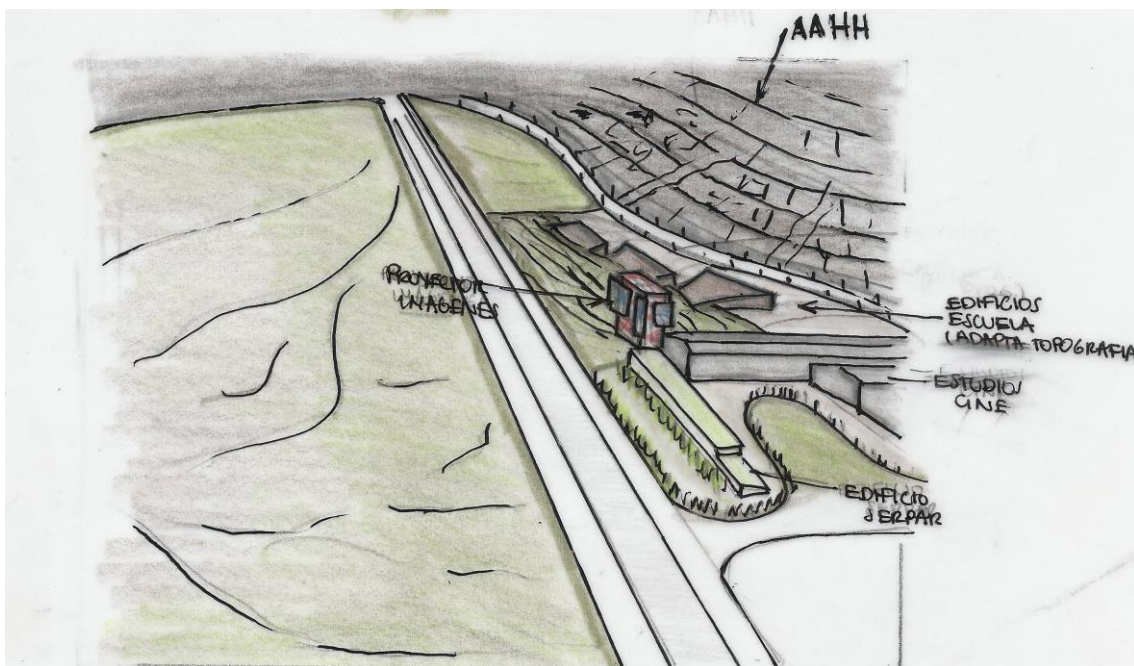
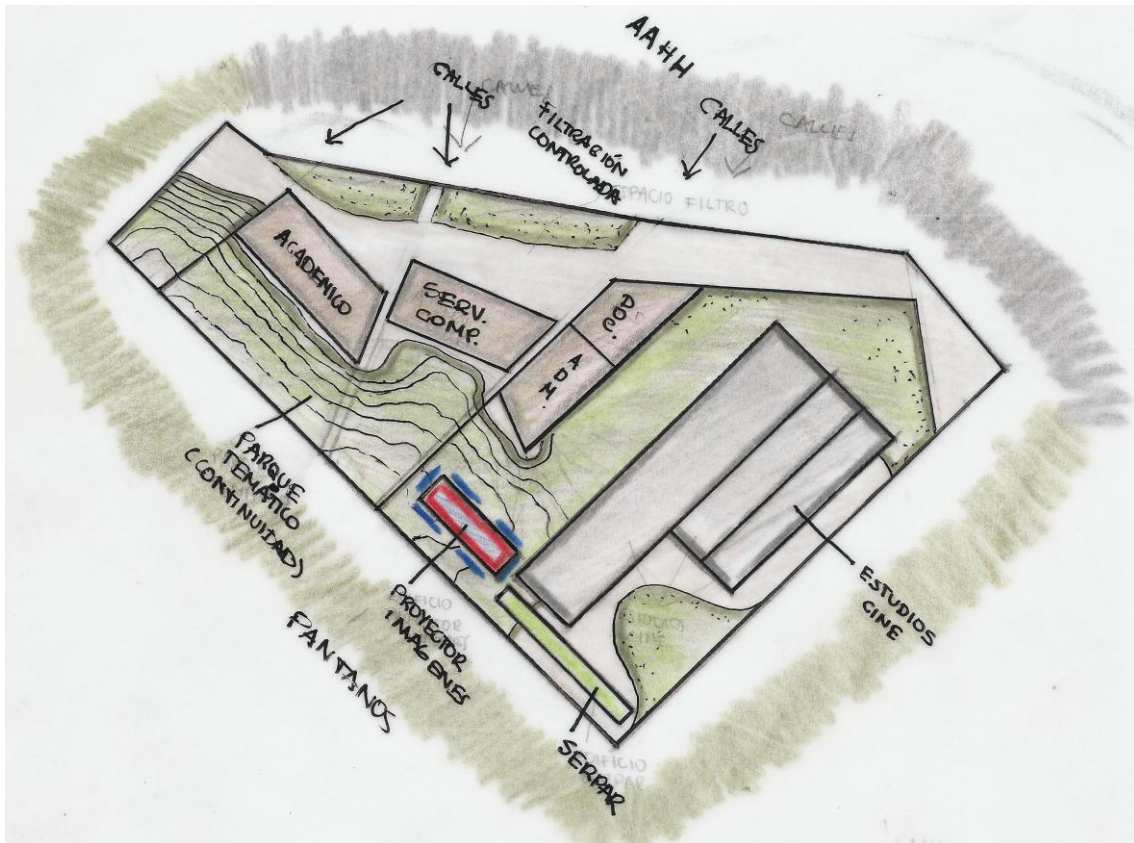
HOJAS ADYACENTES

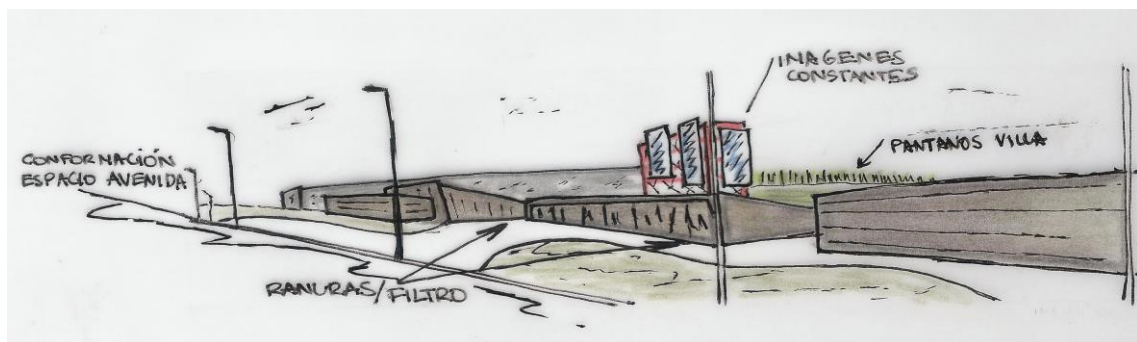
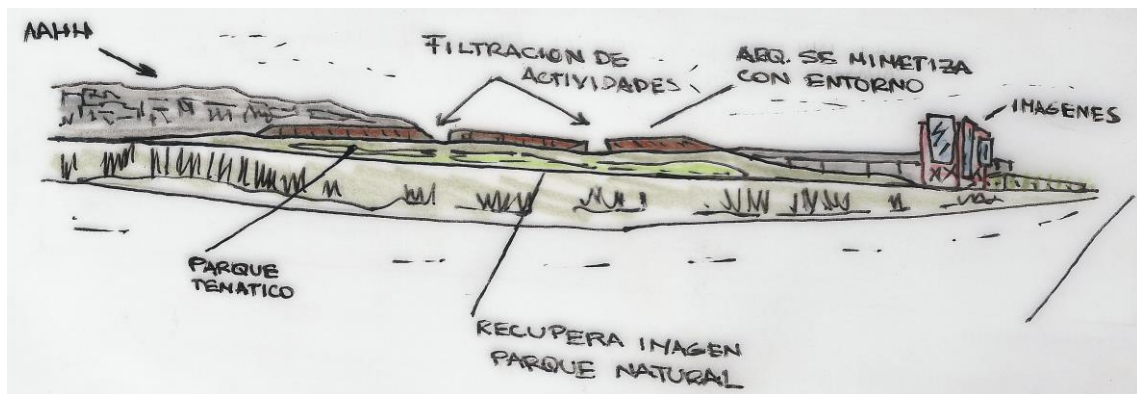
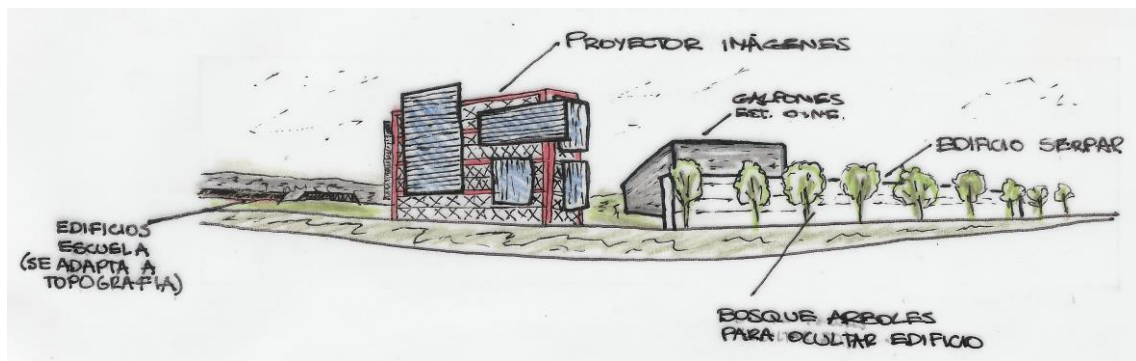
20-g	20-h	20-i
20-g	20-h	20-i
20-g	20-h	20-i

ANEXO 3

(Avance Conceptos Arquitectónicos Proyecto)







BIBLIOGRAFIA

Tesis

MELENDEZ ALVARADO, Roxana

VERGARA MALAGA, Teresa

1999 Escuela de Artes Escénicas – La Molina

Lima: Univ. Ricardo Palma

NUÑES FONSECA, Aldo Ernesto

1997 Museo de Cine, Fotografía y Televisión.

Lima: Univ. Ricardo Palma

CASAS ESTELLA, Rocío M.

TAKANO YAMASHIRO, Silvia A.

1993 Escuela de Cine y Video

Lima: Univ. Ricardo Palma

ECHEGARAY Y ANTAY, Carlos Francisco

2002 Escuela de Cine en Cieneguilla

Lima: Univ. Ricardo Palma

GUILLEN AGUIRRE, Gisella Katia

2002 Diversidad protozoológica de los Pantanos de Villa, Chorrillos,
Lima – Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Libros y Documentos

GUBERN, Román

1994 Historia del Cine Volumen III
Editorial Baber

LAROUSSE

El Cine. Historia de Cine, Técnicas y procesos. Actores y
Directores. Diccionario de términos, 100 grandes películas
Editorial Larousse

GARCIA FERNANDEZ, Emilio C.

2002 Guía Histórica del Cine
Editorial Complutense, Madrid

SADOUL, Georges

1998 Historia del Cine Mundial, desde los orígenes
Editorial Siglo XXI, México

CENTRO CULTURAL DE LA PUCP

1999 El Cine en el Perú: memoria del Primer Encuentro Latinoamericano de Cine de Lima.

Editorial: Centro Cultural de la PUCP, UNESCO, PromPerú

BEDOYA, Ricardo

1997 Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas.

Editorial: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

BEDOYA, Ricardo

1995 100 años de Cine en el Perú

Editorial: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

CARBONE, Giancarlo

1991 El Cine en el Perú: 1897 – 1950: testimonios

Editorial: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

UNIVERSIDAD DE LIMA

1996 Encuentro Iberoamericano por los 100 años del cine (1995)

Editorial: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

INSTITUTO METROPOLITANO DE PLANIFICACION – IMP
MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA

2000 Propuesta de Reajuste de la zonificación de los Usos de Suelo de
Pantanos de Villa – Vol. I

INSTITUTO METROPOLITANO DE PLANIFICACION – IMP
MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA

2001 Propuesta de Reajuste de la zonificación de los Usos de Suelo de
Pantanos de Villa – Vol. II – Planos de estudio

OFICINA DEL PROYECTO ESPECIAL DE RECUPERACION AMBIENTAL DEL
AREA METROPOLITANA – PRAAM

2002 Informe técnico sobre medidas a adoptar para la recuperación,
defensa y conservación del área natural de Pantanos de Villa.

UNION MUNDIAL PARA LA NATURALEZA – UICN

1997 Misión de evaluación de la zona de los Pantanos de Villa

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN MARCOS

1998 Los Pantanos de Villa, Biología y Conservación

SGS DEL PERU S.A.

1997 Estudio del Impacto Ambiental (EIA) para la Fábrica Industrial
Luchetti
Documento otorgado por la INRENA

ARANDA ARRIETA, Arturo

2003 Luchetti: El más grave Ecocidio en los Pantanos de Villa

Editorial Alternativa, Lima

BERRIZBEITIA, Anita

POLLAK, Linda

1998 Inside outside: between architecture and landscape

Editorial Gloucester, MA – Rockport

CONACINE

1998 Los 3 primeros años, memoria 1996 - 1998

ROJAS MARCOS, Carlos (OLCA)

1999 La Pasta y el Pantano. Luchetti y los Pantanos de Villa.

Revistas

1) LA GRAN ILUSION

2004 Especial: Cine Latinoamericano

Editorial: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

2) PROCESO ECONOMICO

Nov. – Dic. 1997 Luchetti Amenaza Pantanos de Villa

3) ARKINKA

Nº 66 Mayo 2001

Proyecto: Centro Mediático Lumen – Heikinen y Komonen pp. 48 – 55

Nº 101 Abril 2004

Proyecto: Escuela de Cine en Cieneguilla – Carlos Echegaray Antay
pp.36 – 41

Nº 101 Abril 2004

Proyecto: Propuesta de desarrollo urbano sostenible para los
asentamientos populares de Villa – Carlos Machuca pp.42 – 49

4) ARCHITECTURAL RECORD

Diciembre 1999

Proyecto: THE CINE: an experimental film center for the year 2020 –
Hariri & Hariri pp 100 – 103

Internet

2004 Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima

(<http://www.ulima.edu.pe>)

2004 Instituto de Ciencias de la Comunicación Charles Chaplin, Lima

(<http://www.charleschaplin.edu.pe>)

1994 Escuela de Cine y Audiovisuales de Madrid (ECAM)

(<http://www.ecam.es>)

Escuela de Cine de Argentina (Centro de Investigación Cinematográfica)

(<http://www.cinecic.com.ar>)

Nou Prodigy – España

(<http://www.nouprodigi.net>)

El Conflicto Luchetti en los Pantanos de Villa, Lima, Perú

(<http://www.olca.cl>)

Cronología de una larga lucha: Pantanos de Villa

(http://www.iepe.org/econoticias/012003/11012003chile_lucchetti.htm)

Entrevistas

ANA MARIA DOBERTI

Directora de estudios del Instituto Charles Chaplin

MARIA RUIZ

Productora y Directora de Cine

Escuela de Cine de Lima

ANDREA FRANCO B.

Ex alumna de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima y estudiante de Cine de décimo ciclo de University of Miami (UM).